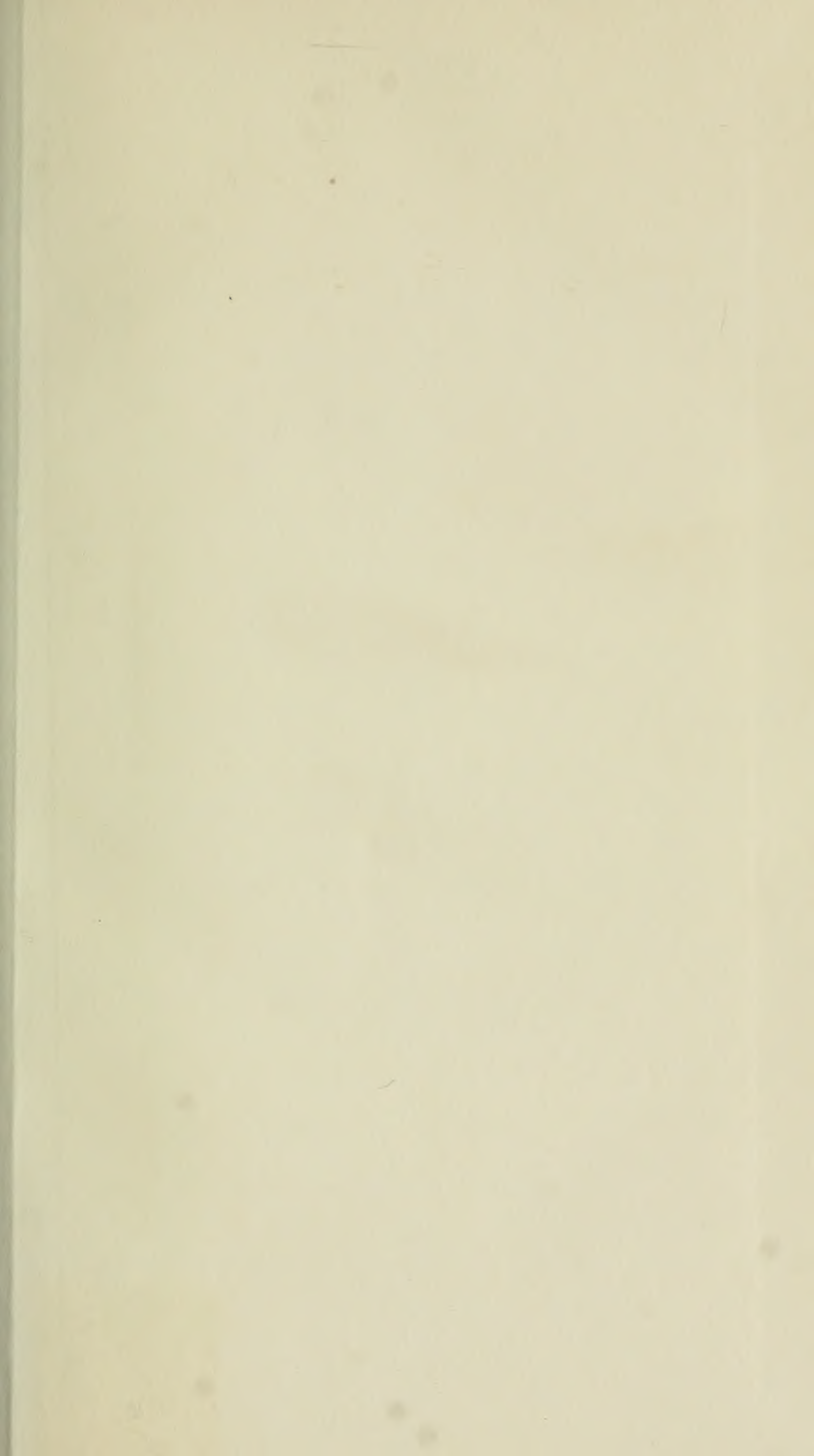
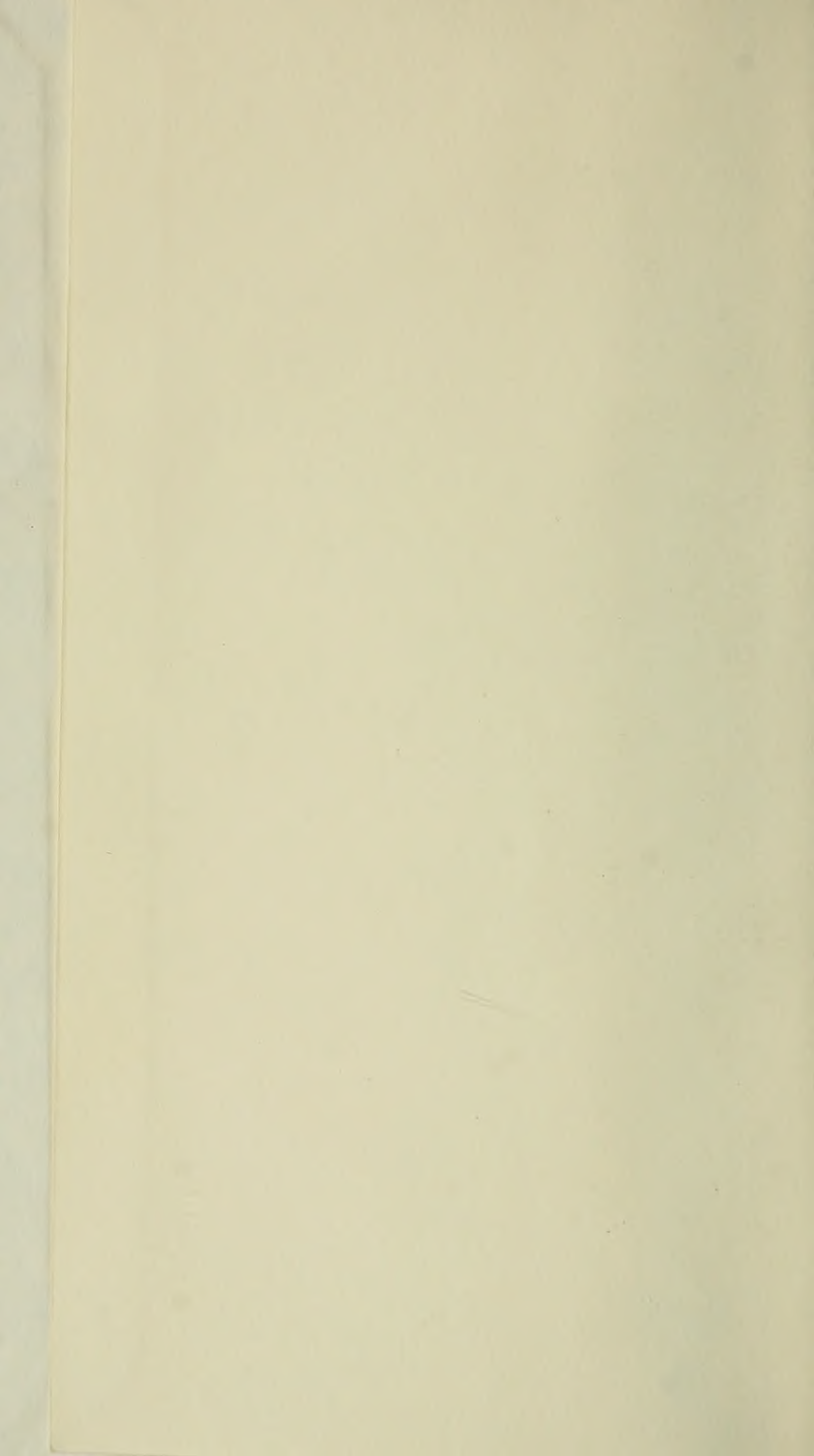
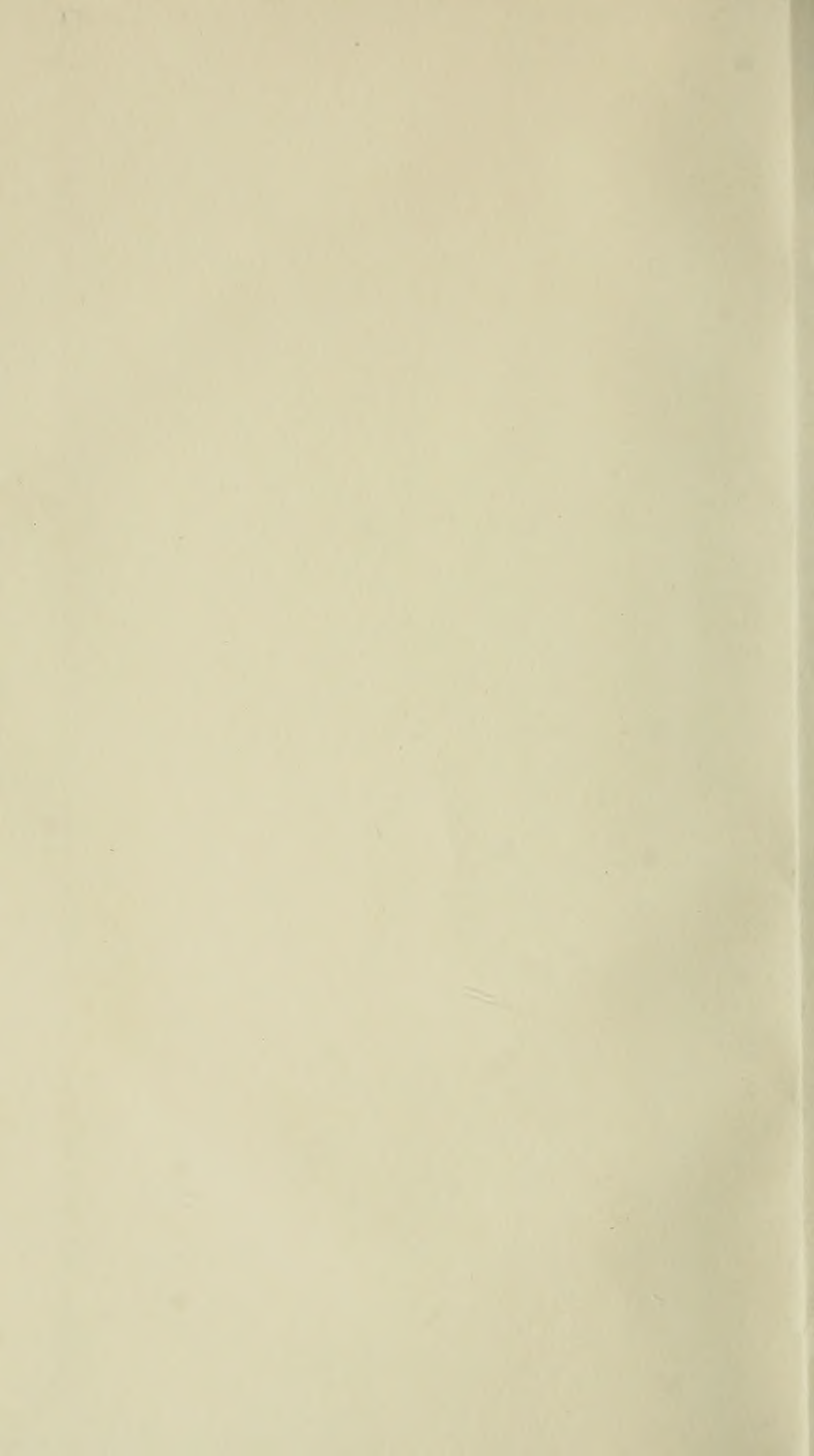








Geschichte

der

Theorie der Kunst

bei den Alten

von

Eduard Müller, Dr. ph.

Erster Band.

Breslau,

im Verlage bei Josef Max und Compagnie.

1834.

Den Förderern seiner Studien,

Ludolph Dissen

und

Karl Otfried Müller,

widmet dieß Werk

der Verfasser.

Vorrede.

Der Verfasser übergibt hier den ersten Theil einer Schrift, an der er schon einige Jahre mit Liebe arbeitet, dem Publikum, nicht ohne Schüchternheit, die nur das Bewußtsein, aus wahrem und lebhaftem Interesse an dem Gegenstande eine Arbeit übernommen zu haben, deren Ausführung vielleicht einer geschickteren Hand hätte überlassen bleiben sollen, ermäßigen, nicht unterdrücken kann. Diese Schrift ist der erste Versuch einer vollständigen Darlegung der Kunsttheorie der Alten. Nur Hillebrand in seiner literarischen Aesthetik des Alterthums verfolgt einen ähnlichen Plan, aber — wie schon der Titel dieser Schrift zeugt, — auch nur einen ähnlichen. Dabei ist sein Werk nur eine Sammlung, und wie wenig ihm auch das Verdienst und die praktische Brauchbarkeit, welche es als solche hat, soll abgestritten werden, — obwohl eine Vervollständigung der Stellen der Alten, die ihre Rhetorik und Poetik enthalten, diese Sammlung gar wohl zuläßt, — so ist doch den Foderungen der Wissenschaft an eine Darstellung der Theorie der redenden Künste bei den Alten durch dasselbe keineswegs Genüge geleistet. Daß diese die geschichtliche Behandlung durchaus nothwendig machen, darin stimmt der Verfasser dem Recensenten der Hillebrandschen Schrift in der Allg. Literaturzeitung [a], — dem er überhaupt für mehre seiner Winke sich verpflichtet fühlt, — vollkommen bei.

a) S. Allg. Literaturzeitung Dec. 1831, S. 235.

Die Trennung der Griechen und Römer dagegen, die dort verlangt wird, erscheint ihm unzulässig, da die Römer als Kunstphilosophen, wie in der Philosophie überhaupt, wenig Selbständigkeit haben, und zum Theil selbst die Lücken, welche durch fehlende Glieder in der Geschichte der griechischen Kunsttheorie für uns entstehen, durch Römer ausgefüllt werden müssen.

Der Mängel seiner Schrift ist der Verfasser sich vollkommen bewußt. Vor Allem bedauert er, daß die mannigfaltigen Störungen, unter denen diese Arbeit von ihm durchgeführt werden mußte, ihn verhindert haben, der Darstellung die Leichtigkeit und Anmuth, die Rundung und Glätte mitzutheilen, die er einer Schrift, welche durch ihren Inhalt nicht nur das Interesse der Gelehrten, sondern auch der Künstler und Kunstfreunde zu erregen hofft, so gern mitgetheilt hätte. Einen anderen Tadel glaubt der Verfasser von dem gelehrten Beurtheiler seines Werks befürchten zu müssen. Es wird ihm eine unvollständige Benutzung der gelehrten Arbeiten, welche die von ihm behandelten Gegenstände und Schriftsteller aufzuhellen bestimmt sind, vorgeworfen werden, und er wird diesen Vorwurf nicht als unbegründet zurückweisen können. Doch wird ihn bei billigen und mildgesinnten Richtern seine Lage, der Aufenthalt an einem Orte, wo er auf die Benutzung der Gymnasialbibliothek und der Privatsammlungen bereitwilliger Freunde beschränkt war, entschuldigen. Von bedeutenderen Bibliotheken konnte er nur eine kurze Zeit die Göttinger am Orte selbst, und nur von der Ferne aus die Breslauer Universitätsbibliothek benutzen.

Solche billige und mildgesinnte Richter aber hofft der Verfasser um so eher zu finden, da seine Arbeit schon während ihres Entstehens des belebenden Einflusses freundlicher Theilnahme sich vielfach zu erfreuen gehabt hat. —

Geschrieben zu Ratibor den 11ten Sept. 1833.

Inhalt des ersten Bandes.

Einleitung.

Daß die Idee der Kunst in den beiden klassischen Völkern des Alterthums, vornehmlich in den Griechen, lebendig gewesen ist wie bei keinem andern Volke, dieß wird wohl kaum jemand unter uns bezweifeln. Ob sie aber diese Idee nun auch zu klaren Begriffen ausgearbeitet haben, ob ein helles philosophisches Bewußtsein sie bei ihrer Kunstübung geleitet oder wenigstens aus ihrer Kunstübung bei ihnen sich hervorgebildet habe, dieß kann dabei immer noch fraglich bleiben. Und nicht so leicht ist es diese Frage zu beantworten. Die Betrachtung der Kunstwerke der Alten kann uns dabei wenig Hülfe leisten. Daß die Alten von der Idee der Kunst durchdrungen waren, dafür sind sie allerdings redende Zeugen. Auch daß eine wilde, des Bewußtseins beraubende Begeisterung den größten unter den Künstlern des Alterthums durchaus fremd war, bezeugt der Geist der Klarheit, des Maßes und der Ordnung, der in ihren Werken waltet. Mit Bewußtsein schaffend also müssen wir uns allerdings die großen Künstler des Alterthums denken. Aber dieß künstlerische Bewußtsein ist doch ein ganz anderes als das philosophische, von dem hier die Rede ist. Auch der Künstler, der nichts als Künstler ist, weiß was er will und soll. Aber nicht getrennt von dem einzelnen Falle stellt sich ihm das Gesetz seines Schaffens dar, nur im Besondern schaut er das Allgemeine; ehe sein Werk da ist, liegt das innere Gesetz desselben, der Grundriß seines

ganzen Kunstbaues, klar vor den Augen seines Geistes; aber diese Gesetzmäßigkeit nachzuweisen, zu zeigen, wie und inwiefern die allgemeinen Gesetze der Kunst auch die Basis seines Kunstbaues sind, dieß kann man von dem Künstler als solchem weder erwarten noch verlangen. Am allerwenigsten darf man von ihm fodern, daß er in seinen Werken selbst seine Theorie der Kunst ausprägе; das Gesetz seiner eignen Natur, den ewigen Begriff seiner selbst soll er allerdings in klaren, reinlichen Zügen durch sein Werk uns zur Anschauung bringen, — und von höchstem Interesse ist das Forschen nach diesem im Verborgenen Alles leitenden Gesetze in den Werken großer Dichter und anderer Künstler, — aus allgemeinen Ideen aber vom Wesen, der Bestimmung und den Gesetzen der Kunst entsteht kein lebendiges Werk; im Gegentheil — ersticken würden sie die heilige Flamme des Genies, wenn beim Schaffen sie der Künstler zu Hülfe rufen wollte. Hier leite ihn kein anderes Gesetz als das seines eignen Genius. Daß dieß nicht widerstreite dem objektiven Gesetze der Kunst, — welches dem Wirken des echten Genius nie widerstreiten, es nur bestätigen kann, — davon möge der Künstler, wenn er nicht die unmittelbare Gewißheit davon in sich trägt, durch vorhergegangenes Studium und Nachdenken sich überzeugt haben; sein Werk aber soll nicht davon, sondern von dem urkräftigen Walten eines in sich sichern, das Gesetz der Kunst nicht als ein äußeres *befolgenden*, sondern als ein inneres *erfüllenden* Geistes zeugen.

Ob also ein Künstler ein philosophisches Bewußtsein von den Foderungen seiner Kunst besitze, dafür werden seine Werke schwerlich als ein sicheres Zeugniß betrachtet werden können. Auch die Kunstwerke der Alten also, wie vollendet sie uns auch erscheinen mögen, werden uns davon, daß die Alten ein philosophisches Bewußtsein der Foderungen der Kunst besessen, schwerlich genügend überzeugen können. Nur wo die Kunst ausdrücklich zum Gegenstande der Betrachtung gemacht wird,

kann ein philosophisches Bewußtsein von den Foderungen der Kunst sich unzweideutig offenbaren. Aus den Kunstbetrachtungen der Alten also werden wir den Grad der Helligkeit des Bewußtseins über die Kunst ermessen können, und ein grundloses Vorurtheil wäre es, wenn man von der Vortrefflichkeit der Kunstwerke des Alterthums auf die Vortrefflichkeit ihrer Kunsttheorie, der ausgesprochenen nehmlich, nicht der aus ihren Kunstwerken erst zu entwickelnden, schließen wollte. Eher könnten manche Erwägungen uns zu einer entgegengesetzten Meinung von der Kunstlehre der Alten verleiten. Finden wir doch selbst den Begriff, den wir mit dem im prägnanten Sinne gebrauchten Worte Kunst verbinden, nur bei einigen Schriftstellern und zwar nur seinem Umfange, nicht seinem Inhalte nach in dem dunkeln Ausdrucke nachahmende Kunst; von diesem Begriffe aus aber ein vollständiges System der Kunstlehre zu entwickeln, welcher unter den Schriftstellern des Alterthums hätte dieß auch nur versucht? Und als man der Kunst ein selbständiges Nachdenken zu widmen anfing — zu Aristoteles Zeit, — war nicht die Blüthezeit der Kunst damals schon vorüber; eine großsinnige Kunsttheorie aber kann sie aus der ersterbenden oder gar erstorbenen Kunst hervorwachsen? Diese Erwägungen sind es, die leicht zu einer geringschätzigen Meinung von der Kunstlehre der Alten verleiten könnten. Aber der letzte Punkt findet darin seine Erledigung, daß die größten Kunsttheoretiker der Alten dem frischesten Leben der Kunst doch noch sehr nahe standen. Bauten sie aber kein System der Kunstlehre, so haben sie doch die Grundlinien zu demselben gezogen, und hierdurch, wie durch eine sorgfältige Behandlung einzelner Theile der Kunsttheorie, eine lebendige Vorstellung von der Behandlung des Ganzen möglich gemacht. Und wenn auch ein Schluß von der Vortrefflichkeit der Kunstwerke des Alterthums auf die Vortrefflichkeit ihrer Kunsttheorie nicht zulässig ist, sollte nicht der angeborne echte Kunst- und Schönheitssinn, der sich in ihren Werken offenbart, auch in ihren Kunstan-

sichten und Kunsturtheilen sie vor Verirrungen bewahrt, sie das Echte und Rechte dem Falschen vorzuziehen gelehrt haben? Nicht als wenn von Verirrungen des Geschmacks das Alterthum ganz frei geblieben wäre; wie die schönen Künste selbst dem hohen und edeln Styl, in dem ihre besten Werke gearbeitet sind, nicht immer treu blieben, sondern auf mancherlei Abwege sich verirrten: so fehlte es auch im Alterthume natürlich nicht an mancherlei Schwankungen und Verirrungen des Kunsturtheiles. Am Allerwenigsten darf man eine vollkommene Uebereinstimmung und Gleichförmigkeit der Ansichten bei allen Schriftstellern des Alterthums erwarten. Nach dem Lobe der Vielseitigkeit, der Verläugnung aller Subjektivität in Beurtheilung der Dinge, der höflichen Billigkeit, welche Jedem Recht zu geben oder sein Recht zu lassen sich bemüht, und darüber für sich gar kein Recht übrig behält, nach diesem Lobe, welches den Neueren so viel gilt, geizte man nicht im Alterthume. Plato, Aristophanes, Aristoteles, obwohl Zeitgenossen, auf wie verschiedenen Standpunkten stehen sie bei Beurtheilung der Kunst; wie fern sind sie, besonders die beiden Ersten, von dem Streben, durch allseitige Betrachtung der Dinge, durch schonende Berücksichtigung der widerstreitenden Interessen ihre Ansichten aller Eigenthümlichkeit und Bestimmtheit zu entkleiden, um durch die scheinbare Objektivität ihres Urtheils der allgemeinen Billigung sich versichert halten zu können. Aber die Verschiedenheit unter den Kunsturtheilen der Alten, welche aus der Verschiedenheit des Standpunktes hervorgeht, den der Einzelne gewählt oder auf den ihn die Natur und die Verhältnisse gestellt hatten, darf uns nicht zu der Meinung verleiten, als dürfe ein gesunder Geschmack, ein richtiges Urtheil ihnen im Allgemeinen nicht zugestanden werden, als wäre dieß etwa nur die Mitgabe dieses oder jenes Einzelen gewesen, so daß Alle, die mit ihm nicht auf demselben Standpunkt gestanden, darauf Verzicht leisten müßten. Denn es wollen die Dinge von verschiedenen Standpunkten betrachtet werden; von jedem Stand-

punkte aus eröffnet sich eine neue Ansicht, und weit mehr als der Standpunkt, auf den die Natur uns gestellt hat, entscheidet der Grad des Scharfblicks, der Umsicht, der Sorgfalt und Genauigkeit, mit der wir von unserem Standpunkte aus die Dinge betrachten, über unsere Urtheilsfähigkeit. Ueberhaupt aber muß die Verschiedenheit der Kunstansichten der einzelen Denker des Alterthums nicht für so groß gehalten werden, als wenn sie nichts Gemeinsames unter einander hätten. Schon der eigenthümliche Name, welcher im Alterthume die vorherrschende Bezeichnung der schönen Künste gewesen zu sein scheint, deutet auf etwas Gemeinsames in der Auffassung der Idee der Kunst hin. Indem nehmlich die schönen Künste nachahmende Künste genannt wurden, so wird nicht auf das Freie und Willkührliche in der Thätigkeit des Künstlers, an welches die Neueren vornehmlich zu denken sich gewöhnt haben, sondern auf das Nothwendige und Gebundene in derselben vornehmlich die Aufmerksamkeit hingelenkt. Nicht als Werke einer freiwaltenden schöpferischen Phantasie lieben die Alten die Werke der schönen Kunst darzustellen, — kaum kennen sie diese Betrachtungsweise, nur bei einem Späteren, Philostratus, finden sich Keime derselben, — sondern als Nachahmungen, nicht etwa nur der Gestalten der außer uns existirenden materiellen, sondern auch der unabhängig von uns bestehenden ideellen Welt, stellten sie sich ihnen dar; wo denn von einem Schaffen des Künstlers natürlich nicht die Rede sein konnte, sondern die Dinge aufzufassen und darzustellen, wie sie in Wahrheit sind, als die höchste Aufgabe für denselben erscheinen mußte. Daß aber auch das Ideelle von den Alten als ein unabhängig von dem Meinen und Denken der Menschen über dasselbe für sich Bestehendes betrachtet wurde, davon lag der Grund in dem wunderbaren Vermögen der Objektivirung, Verkörperung des Gedachten, welches ihnen eigenthümlich war, und wovon der herrliche Kunstbau ihrer in sich abgeschlossenen und vollendeten Götterwelt der vollgültigste Beweis ist. Mit je vollkommnerer Schöpfer-

kraft sie also in der That begabt waren, desto weniger wußten sie um dieselbe. Die Schnelligkeit, mit der die Gedanken bei ihnen Gestalt und Körper erlangten, verhinderte, daß sie sich des Freien und Schöpferischen in ihrer Thätigkeit dabei bewußt wurden; in jedem Zustande, in dem sie sich nur beobachten konnten, schwebten ihnen schon so feste geistige Gestalten vor Augen, daß sie nur als Nachahmer des Gegebnen sich zu fassen wußten, während bei den Neueren der Zustand der unentschiedenen geistigen Gährung, aus der sich noch nichts Klares entwickeln will, gewöhnlich so lange dauert, daß sie das Bewußtsein ihrer schöpferischen Willkühr in sich zu nähren hinreichende Zeit und Ursache haben. Wenn es uns daher auch eben nicht wundern darf, daß eine Zeitlang auch die Neueren den von den Alten ererbten Grundsatz von der Nachahmung als dem Princip der schönen Künste beibehalten haben, wobei sie doch immer erst für nöthig fanden, ihn nach ihren Bedürfnissen sich zurecht zu bilden: so ist es doch klar, daß, sobald sie zum klaren Bewußtsein ihrer selbst in Bezug auf ihre künstlerische Thätigkeit gekommen waren, die Natur-Nachahmung aufgegeben und dafür die schöpferische Phantasie auf den Thron gesetzt werden mußte, wie dieß denn auch in der neuen Kunstlehre besonders der Deutschen fast durchgängig geschehen ist. Auf diesen Hauptunterschied in Auffassung des Wesens der künstlerischen Thätigkeit mußte auch deßwegen von vorn herein aufmerksam gemacht werden, weil dem, der dieß nicht beachtet, die wahre Bedeutung der Lehre der Alten von dem Nachahmenden in der Kunst, welche die Basis ihrer ganzen Kunstlehre ist, überhaupt verborgen bleiben würde.

I.

Schon in den frühesten Zeiten des Alterthums finden wir Keime zu einer Theorie der Kunst. Diesen Namen nehmlich dürfen wir unbedenklich allen einigermaßen gewichtigen Aeußerungen über das Wesen, den Zweck, die Gesetze und die Wirkungen der Kunst im Allgemeinen oder auch der einzelen schönen Künste, so viel davon uns nur aus dem Alterthume aufbewahrt worden ist, ertheilen, und eine Geschichte der Theorie der Kunst wird auch diese Keime ohne Zweifel sorgfältig zu beachten haben. In diesem Sinne nun ist die Theorie der Kunst so alt wie die Kunst selbst, und mit dem ältesten Dichter der Völker des klassischen Alterthums, mit Homer, beginnt zugleich unsere Geschichte der Theorie der Kunst; ja noch tiefer würde die Forschung hinabsteigen dürfen, um auch den Gehalt der ältesten Sagen, in welchen zum Theil höchst tiefsinnige Ahnungen über das Wesen der Kunst enthalten sind, an's Licht zu bringen, wenn nicht die Sonderung des ursprünglichen Ideengehalts, in welchem das älteste Bewußtsein der Völker des klassischen Alterthums über die Kunst sich darstellen würde, von der Form, in welcher die Sage nun uns überliefert worden, allzuschwierig, ja fast unmöglich erschiene. Homer aber, der Vater der Dichtkunst, antwortet uns nur auf eine Frage, und auch auf diese nicht ausdrücklich, sondern nur in Andeutungen. Es ist die vielfach besprochene, ob der Dichter während des Dichtens durch eine fremde Gewalt alles Bewußtseins beraubt sei, oder ob die Begeisterung des Dichters mit Klar=

heit des Bewußtseins sich vereinigt denken lasse. Für ein bewußtloses Schaffen des Dichters, bei welchem er ganz als ein Werkzeug fremder Gewalten sich fühle, zeuge Homer, könnte man meinen, wenn er im Anfange seiner Gesänge die Musen ihm zu verkünden oder selbst zu besingen auffodert, „den Zorn des Achilleus, die Irrfahrten des schlauen Odysseus“, wenn er die Namen der Schiffe und Männer, die nach Ilios kamen, von ihnen sich nennen und in's Gedächtniß rufen läßt [a], wenn er auch andere Sänger von den Musen und Apollon belehrte nennt [b], und auch die Anregung, den Antrieb zum Gesange von den Göttinnen herleitet [c]? Aber daß es in der That keine fremde Gewalt ist, von der Homer den Sänger sich ergriffen denkt, bezeugt Folgendes. Der Sänger, der durch sich selbst gelernt hat und „dem ein Gott mannigfaltige Weisen in die Seele gepflanzt hat,“ sind für ihn vollkommen gleichbedeutende Begriffe, denn Beides rühmt Phemios, der Sänger der Freier im Hause des Odysseus, in unmittelbar auf einander folgenden Versen von sich [d]. Den Antrieb zum Gesange bei dem Phäakensänger Demodokos legt Homer bald in die eigne Brust des Sängers, denn „ihm gab ein Gott in reichem Maße lieblichen Gesang, wie ihn das Herz antreibt zu singen“ heißt es von ihm; unmittelbar darauf aber läßt er wieder die Muse ihn antreiben zu singen den Ruhm der Männer [e]. Nicht in schroffem Gegensatze also erscheinen göttliches Walten und menschliche Thätigkeit dem Dichter; von einer blinden Begeisterung, von jener Bewältigung der Seele des Dichters durch eine von außen kommende göttliche Kraft weiß er nichts [f]. Und auch deßhalb kann

a) Il. 2, 484. vergl. Il. 14, 508. *b*) Od. 8, 487. *c*) Od. 8, 73. *d*) Od. 22, 347. *αὐτοδίδακτος δ' εἰμί· θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας ἐνέφυσεν.* *e*) Od. 8, 45. 74. *f*) Vergl. Fr. Schlegel Gesch. der Poesie der Griechen und Römer Bd. I. S. 71 f., der auch die angezogenen Stellen bereits erwogen hat.

an eine göttliche Einwirkung so gewaltsamer Art auf die Seele des Dichters Homer nicht gedacht haben, weil er auch bei den Thätigkeiten der Erinnerung, so wie der sachgemäßen wohlgeordneten Entfaltung des poetischen Stoffes [a], — bei welchen die Seele doch unmöglich in einem besonders aufgeregten Zustande gedacht werden kann, — einen göttlichen Beistand annimmt; und es kann wohl eben nur das Wunderbare und Geheimnißvolle, welches für die Reflexion auch in diesen Thätigkeiten des Dichters liegt, dadurch von ihm bezeichnet worden sein. Und auch die Blindheit, die Homer gern dem Sänger beilegt, — in einer Stelle in der Odyssee als etwas Schlimmes zwar, aber mit dem Guten, mit der Gabe des Gesanges, genau Zusammenhängendes und darum auch Gabe der Muse, — auch diese Blindheit bedeutet sicher nichts Anderes als die „Abgezogenheit des in sich thätigen Geistes des Dichters" [b]. Damit das geistige Auge um so heller sehe, wird das leibliche geschlossen; an Bewußtlosigkeit des Dichters ist dabei nicht zu denken.

Deutlicher dagegen scheint sich die Ansicht von einer wie von außen kommenden, den früheren Zustand der Seele durchaus verändernden Einwirkung der Musen auf den Dichter in dem Proömium der Hesiodischen Theogonie auszusprechen [c], nach welchem dem die Lämmer am Fuße des Helikon weidenden Hesiodos die Musen erschienen, und göttlichen Gesang der rauhen Kehle des sonst eben nicht höflich als „fauler Bauch" von ihnen begrüßten Hirten einhauchten, damit er verkünde das Zukünftige und das Vergangene. Hier nehmlich scheint allerdings die Dichterweihe, wie auch in einer, freilich unechten, Stelle der Werke und Tage, als das Geschenk eines Au-

a) Od. 8, 488. *ἢ σέ γε Μοῦσ᾽ ἐδίδαξε Διὸς παῖς, ἢ σέ γ᾽ Ἀπόλλων· λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις.* *b*) S. Fr. Schlegel Gesch. der Poesie der Griechen und Römer Bd. I. S. 47. Die Stelle in der Odyssee ist 8, 63. 64. *c*) Theog. 25 f. ed. Wolf.

genblicks dargestellt zu werden. Doch es ist schwer zu sagen, wie viel hieraus als wahre Meinung des Dichters zu entnehmen, der die Rolle des ländlichen Sängers spielt, und dem der Hirt, der nach der herrschenden Meinung nun auch von Göttern und Titanen gesungen, zu wunderbar vorkam, als daß er mit einer natürlichen Erklärung des scheinbaren Wunders sich begnügt hätte, und wie viel auf Rechnung der poetischen Einkleidung zu schreiben sei [1]. Bei den Recht sprechenden Königen wenigstens, deren Munde honigsüße Worte entströmen, wird die Gabe der Rede nicht von einer späteren Einwirkung, sondern von dem günstigen Blicke, mit dem bei ihrer Geburt die Musen sie angesehen, abgeleitet [a]. Merkwürdiger ist es, daß mit der Berufung zum Dichter die Ertheilung einer prophetischen Gabe von dem Dichter in Verbindung gesetzt wird, indem die Musen ihm Gesang einhauchen, damit er verkündige das Zukünftige wie das Vergangene; und in der That hat schon unter den Alten Lucian seine Verwunderung darüber ausgesprochen, und, da doch keine Weissagungen in Hesiods Gedichten enthalten wären, den Dichter entweder leerer Ruhmredigkeit oder neidischen Vorenthaltens des ihm von den Göttern Verliehenen beschuldigt [b]. Doch nicht zu schwer möchte es sein — auch angenommen die Identität des Dichters dieses Proömiums und der Theogonie und Werke und Tage, da sonst nur dem Dichter des Proömiums die Unzweckmäßigkeit seines Vorworts vorgerückt werden könnte — den alten Sänger hier zu rechtfertigen. Denn in der That wird selbst in der Theogonie nicht nur Geschehenes, sondern auch, was durch ewige Gesetze bestimmt immer geschehen wird, wie z. B. der Parcen, der Styx, des Plutus machtvolles Walten, von dem Dichter uns vor Augen gelegt [c], zu geschweigen daß in den Werken und Tagen eine Weis-

a) Theog. 82. b) S. Wolf zur Theog. 32. c) Theog. 220. 800. 972 f. Aehnlich vertheidigt sich auch Hesiod selbst bei Lucian disp. c. Hes. 6.

sagung im eigentlichsten Sinne des Worts enthalten ist, indem dort das künftige Geschlecht der Menschen, welches auf das Zeitalter, in dem der Dichter lebt, folgen werde, bereits auf das Genaueste geschildert wird [a]. Obwohl freilich auch die hier sich offenbarende Vorhersehungsgabe ganz innerhalb der Gränzen des Natürlichen sich hält. Interessant sind ferner in demselben Proömium die Worte, mit denen die Musen sich dem Dichter ankündigen: „wir wissen viel Erdichtetes zu sagen, welches dem Wahren ähnlich ist, wir wissen aber auch, wenn wir wollen, Wahres zu sprechen" [b] 2), in der That ein zwar einfacher, aber vollkommen klarer und treffender Ausdruck für die Foderung, die auch wir an die Poesie oder vielmehr überhaupt an jede schöne Kunst stellen, daß ihre Darstellungen wo nicht äußere so doch innere Wahrheit haben sollen. Wie anderseits auch die Wirkungen der Poesie auf die Seele des Hörers eben so schön als stark von demselben Dichter mit den Worten bezeichnet werden, daß „auch wer Leid tragend in frisch verwundetem Gemüthe sich abhärme tief bekümmert im Herzen, sobald er den Sänger höre verherrlichen den Ruhm der Menschen der Vorwelt und der seligen Götter, alsbald vergesse den Mißmuth und nicht mehr gedenke der Trauer, indem bald seinen Sinn umkehren die Gaben der Göttinnen [c]."

Ganz im Sinne dieser ältesten Dichter spricht nun auch Pindar von der Musenbegeisterung. Auch er läßt der Gottheit den Ruhm, daß sie Anmuth verleihe dem Gesange, (wie auch Alkman singt, Kalliopa um ihren Beistand anrufend, „verleihe Reiz dem Gesange" [d]); es sollen die Musen ihm auch beistehen, eine neuerfundene

a) Tage und Werke 182 f. *b*) Theog. 27. 28. *c*) Theog. 98. *d*) Pind. ed. Boeckh frgm. incert. gen. 2. θεὸς ὁ πάντα τεύχων βροτοῖς καὶ χάριν ἀοιδᾷ φυτεύει. Alkman frgm. 13. ἐπὶ δ' ἵμερον ὕμνῳ — τίθει.

Sangesweise zu fügen in dorische Rhythmen [a]; doch auch treffende, zweckgemäße, dichterische Gedanken gesteht er ihnen zu verdanken, indem er von den Pfeilen spricht, die er von dem Bogen der ferntreffenden Musen zu versenden habe [b]; er fodert die Muse auf, ihn zu begleiten auf den Schauplatz des Gesanges [c], heut wieder mit ihm bei einem anderen Manne zu stehen [d], und auch Flügel und Kraft zu beflügeln schreibt er den Musen zu [e], die ja den Geist bald hier, bald dorthin in ferne Gegenden entrücken müssen; was er an einer anderen Stelle den Wagen der Musen bewirken läßt, auf den der Dichter steigt, um von dort aus süßtönende Gesänge gleich Pfeilen zu versenden [f]. Dabei keine Spur von gewaltsamer Einwirkung der Muse auf den Geist des Dichters; sie ist seine Mutter [g], und als Erbtheil der Natur besitzt er von ihr die Gabe des Gesanges, als ein Ursprüngliches, Angebornes, wie alles Höchste nach Pindar nichts Erlerntes ist, nichts Angeeignetes, sondern ein Angebornes [h]; „verleihe Fülle des Gesanges aus meinem Geist," ruft er die Muse an, "beginne Du den Gesang, ich will ihn ausrüsten mit Chorgesang und Leier" [i]; „Seele, nach welchem entlegenen Vorgebirge lenkest du meine Fahrt ab? dem Aeakos und seinem Geschlecht sollst du die Muse bringen" [k]; nirgends eine unzulässige Trennung der Kraft des eignen Gemüthes, und der Erregung, die von der Gottheit ausgeht. Und daß überhaupt Pindar die Seele des Dichters in keinem gleichsam übernatürlichen, gewaltsam aufgeregten Zustande sich gedacht habe, daß er die

a) Ol. 3, 5. *b*) Ol. 9, 5. 13, 93. 10, 10. *c*) Nem. 3, 1. *d*) Pyth. 4, 1. *e*) Pyth. 5, 107. Isthm. 1, 64. *f*) Isthm. 2, 2. *g*) Nem. 3, 1. *h*) s. besonders Ol. 9, 30. *ἀγαθοὶ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες*, wo unter den *σοφοὶ* vornehmlich die Dichter zu verstehn sind. Vgl. Dissen zu dieser Stelle. Ol. 2, 86. *σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ·* *i*) Nem. 3, 10. vgl. Ol. 7, 7, wo das Gedicht zuerst Gabe der Muse, dann die süße Frucht des Gemüthes genannt wird; ferner Nem. 4, 6. *k*) Nem. 3, 26. vgl. auch Nem. 5, 1. 4, 2 f. Ol. 2, 1.

dichterische Thätigkeit durch die größte Besonnenheit beherrscht werden läßt, auch dieß bezeugen viele Stellen seiner Gedichte. Wie oft spricht er von dem Nachsinnen, von den "süßen Sorgen" des Dichters, wie er sich an einer Stelle schön ausdrückt [a]; die Dichter vorzugsweise sind ihm weise, geistesgewandte Männer; das liebste Gleichniß, dessen er sich für die dichterische Thätigkeit sehr häufig bedient, ist das Entsenden zieltreffender Pfeile [b], womit er zunächst die zweckgemäßen poetischen Gedanken bezeichnet, deren Erfindung er mit Recht als das wesentlichste Element der poetischen Thätigkeit betrachtet. Mit allem dem deutet er auf eine ruhigere, verständigere Begeisterung, als die ist, die von einem in dithyrambischem Rausche befangenen Dichter, wie man sich sonst wohl Pindar dachte, uns wäre geschildert worden. Wie aber dessen ungeachtet bei seiner gesammten Thätigkeit der Dichter sich von der Gottheit unterstützt fühlt, so ist es in's Besondere auch ein heiligender, sittlich reinigender Einfluß, den sie auf ihn übt. So läßt Pindar, indem er dem Lobe des Agesias die bekräftigenden Worte hinzufügt: „auch mit einem Eide wollte ich ihm dieß bezeugen," die Worte folgen: „und die süßtönenden Musen werden es verstatten" [c], worin offenbar der Sinn liegt, daß sie eine Unwahrheit zu beschwören ihm nicht verstatten würden. Eine Reinigung der Gesinnung aber so wie der Einsicht ist es, die auch Empedokles von den Musen für sein philosophisch-mythisches Gedicht heischt [d]. Wenn aber ferner Pindar nicht nur einen Propheten der Musen sich nennt [e], womit er wohl nichts weiter sagt, als daß er der Verkündiger Dessen sei, was sie in die Seele ihm

a) S. Ol. 1, 9 u. 19. *b*) Ol. 1, 9. 9, 30. 2, 86.
c) Ol. 6, 21. *d*) Fragm. ed. Sturz. v. 339.

ἀλλά, θεοί, τῶν μὲν μανίην ἀποτρέψατε γλώσσης,
ἐκ δ' ὁσίων στομάτων καθαρὴν ὀχετεύσατε πηγήν
καὶ σὲ, πολυμνήστη, λευκώλενε, παρθένε Μοῦσα,
ἄντομαι, ὧν θέμις ἐστὶν ἐφημερίοισιν ἀκούειν u. s. w.

e) Pind. Prosod. fragm. 3.

gåben, sondern auch ausruft: „weissage du, Muse, und ich will die Weissagung verkünden," (Letzteres indeß in einem ganz aus dem Zusammenhange herausgerissenen Bruchstücke [a]), so würde es ihm, dem tiefsinnigen Seher, dessen Mund so oft die Geheimnisse eines künftigen Lebens enthüllt, auf keine Weise schwer werden, die Ansprüche, auf welche solche Worte hindeuten, zu begründen. Und vermöge dieses Tiefsinnes, vermöge der Würde und Lauterkeit seines Gesanges, vermöge der Wahrhaftigkeit und der frommen Scheu vor Verletzung des Heiligen, die seine Gedichte auszeichnet, konnte Pindar mit Recht in stolzem Selbstbewußtsein zu einem höheren, heiligeren Sängergeschlechte sich rechnen, sich den göttlichen Vogel des Zeus, die Poesie aber seiner poetischen Nebenbuhler und Gegner, denen wohl Kunst, doch dichterisches Genie und Erfindungsgabe in geringerem Maße zu Gebote stand, ein eitles Rabengekrächz nennen [b]; tadeln konnte er ferner die unter den Dichtern — zu denen er auch den göttlichen Homer zählen mußte, — die mit „über die Wahrheit hinaus durch mannigfaltige Erdichtungen ausgeschmückten Sagen täuschen den Geist der Sterblichen, vermöge der Anmuth, welche den Sterblichen alles Süße bereitet und auch das Unglaubhafte durch den Glanz, welchen sie ihm verleiht, oft glaubhaft macht," tadeln dann vornehmlich, wenn sie selbst den Göttern Unwürdiges andichten [c]. Wie tief aber Pindar die Kraft jenes Reizes empfunden, welcher die Dichtkunst, ja die gesammte Musenkunst umgibt, dafür zeuge die berühmte Stelle im ersten Pythischen Preisgesange [d], in welcher er die beschwichtigende Kraft des Gesanges so herrlich schildert: „auch das von ewigströmendem Feuer flammende Geschoß des Blitzes löschen aus die Töne der Cither, es schlummert auf dem Scepter des Zeus der Adler, den schnellen Fittig zu beiden Seiten niedersenkend, der König der Vögel, denn eine dunkle

a) Fragm. incert. gen. 15. b) Ol. 2. gegen das Ende.
c) Ol. 1, 29. vgl. Nem. 7, 24. d) Pyth. 1. vom Anfang an.

Wolke, einen süßen Riegel der Augenwimpern haben die Töne über das gebogne Haupt gegossen, und schlummernd hebt er den sanftwallenden Rücken von der Kraft der Töne gebändigt; ja auch der gewaltige Ares erquickt sein Herz, indem er fernab zur Seite läßt die rauhe Schärfe der Lanze, an tiefem Schlafe," — alle edleren Kräfte der Natur, dieß ist der erhabne Gedanke des Dichters, geben sich gern gefangen dem sanft bewältigenden Reize der Kunst; „was aber Zeus nicht liebt," so fährt er fort, „das entsetzet sich und fährt bestürzt zurück, wenn es die Stimme der Pieriden vernimmt, auf der Erde und auf dem unermeßlichen Meere, ja selbst im Tartaros Typhos, der Götterfeind," — die ungebändigte, die zerstörende, die maßlose Kraft, hassen die Musen, weil Maß und Harmonie ihr fremd ist. Damit stimmen auch die Worte Pindars vollkommen überein, daß Apollon durch die Cither in die Herzen derer, denen er die Muse mit ihr geben will, friedliche Gesetzlichkeit eingeführt habe [a], indem er nehmlich der echten und richtigen Musik, die Kadmus bei seiner Vermählung mit Harmonia von ihm hörte, sie theilhaftig macht [b]. Das Erfreuende und Erquickende aber der Musik schildert Pindar auch im vierten Nemeischen Gesange, wo die Erquickung, welche der Gesang gewährt nach Arbeit und Mühen, über die gestellt wird, welche ein warmes Bad mittheilt den ermüdeten Gliedern [c]; und indem uns sanfte Heiterkeit hier als das Wesen der Kunst entgegentritt, mögen auch die Worte der berühmten Dichterin Sappho verglichen werden: „denn es gebühret sich nicht, daß Trauer sei in der Musendiener Hause, nicht würde sich dieß ziemen für uns [d]." Daß

a) Nem. 4, 4 f. *b*) Pind. Pyth. 5, 63. *c*) Pind. frgm. ed. Boeckh. *ὕμνοι* A, 4. T. II. P. III. p. 562. *d*) Bei Maximus Tyr. Serm. XXIV. f. Neue frgm. Sapph. XXVIII. p. 54. Von der Nothwendigkeit der von Neue vorgeschlagenen Aenderung kann ich mich nicht überzeugen. Das Haus des Musendieners ist nothwendig zugleich eine *οἰκία Μουσοπόλος*; es ist heilig wie die Musendiener selbst, und sowenig wie diese duldet es Klagen in seinen Räumen.

übrigens Sappho damit nicht etwa überhaupt den Klageton ganz aus der Poesie verbannt wissen wollte, das bezeugen ihre eignen Klagen über verschmähte Liebe. Als entschiedene Vertheidigerin der Trauermuse aber tritt Hekuba in den Trojanerinnen des Euripides auf, die, nachdem sie auf der Höhe ihres Unglücks mit Andromache klagenreiche Trauergesänge angestimmt hat, die Süßigkeit der Thränen, der Wehklagen und der Muse, deren Inhalt Trauer sei, für die, welche Leid betroffen, rühmt [a]. Und die edlere Trauermuse, Gesänge, welche bei Leid und Trauer angestimmt die Kraft haben zu heilen und zu beschwichtigen, hebt auch die Wärterin in der Medea desselben Dichters preisend hervor [b], wobei sie aber gegen die entgegengesetzte Muse, gegen Hymnen, die bei Gastmählern und Schmäusen abgesungen würden, ungerecht wird. „Unnütz wären solche Gesänge und thöricht hätten die Menschen der Vorwelt gehandelt, daß sie solche Lieder erfunden und nicht die Trauer beschwichtigende, da ja bei einem Gastmahle ohne dieß Lust und Ergetzung in Fülle vorhanden sei," — als wenn Erhöhung und Veredelung der Lust nicht auch ein würdiger Zweck der Musenkunst wäre.

Keinem von allen diesen Dichtern indeß, wie fern sie auch von jener blinden Begeisterung waren, von welcher manche sie aufgeregt glaubten, war es wirklich um eine Theorie seiner Kunst zu thun; keiner strebte absichtlich dahin, die Gesetzmäßigkeit seiner Thätigkeit sich und Andere zum Bewußtsein zu bringen; und in der That scheint Sophokles der erste gewesen zu sein, der das Bedürfniß fühlte, die Kunst, die er so herrlich übte, auch mit klarem Bewußtsein zu durchdringen, wofür theils die Nachricht von einer Schrift, die er über den tragischen Chor schrieb wider Thespis und Chörilus [c], theils einige geistreiche Bemerkungen des Dichters, die uns alte Schriftsteller aufbewahrt haben, unzweideutiges Zeugniß ablegen.

a) Troaden 610. b) Medea 193 f. c) S. Lessing Leben des Sophokles S. 135.

Welchen Werth er selbst auf dieß hellere Bewußtsein legte, beweist der Tadel, den er gegen Aeschylus aussprach: er thue zwar das Rechte, aber nicht mit Bewußtsein [a]. Von tiefer Einsicht aber in das Wesen seiner Kunst zeugt in's Besondere die Bemerkung über Euripides und das Verhältniß der tragischen Personen dieses Dichters zu den von ihm selbst dargestellten: er stelle die Menschen dar, wie sie sein sollten, jener, wie sie wirklich wären [b]. Damit wollte Sophokles aber gewiß nicht den Ruhm sich zueignen [5]), — der keiner gewesen wäre — daß er nichts als Musterbilder moralischer Vollkommenheit aufstelle; — wie wenig sind dieß auch die Charaktere in den Sophokleischen Tragödien; wohl aber, daß es im Ganzen Bilder der edleren, erhabneren Menschheit seien, die er entwerfe, wie sich dieß für den Tragödiendichter zieme, während Euripides die Menschen in all ihrer Gemeinheit und Schlechtigkeit, das Niedrige und Kleinliche des alltäglichen Treibens, uns vor Augen stelle. Nicht minder interessant ist die Aeußerung des Dichters, die uns Plutarch aufbewahrt hat, über die verschiedenen Style, in denen er in den verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Laufbahn gearbeitet. Nachdem er nehmlich, so spricht er von sich selbst, den Schwulst des Aeschylus wie einen Kinderstand abgelegt habe, dann auch das Herbe und Gekünstelte seines eignen Redepompes, tausche er endlich nun zum Dritten den Styl der Darstellung ein, welcher im

a) Athen. 1, 22. a. 10, 428 f. vgl. A. W. Schlegel, dramaturgische Vorlesungen, Th. 1, S. 168. *b*) Eine kritische Bemerkung des Sophokles gegen Euripides, die aber nur eine Einzelheit betrifft, führt auch der Scholiast zu dem Anfange der Phönissen des Euripides an. Es tadelt nehmlich Sophokles den Euripides deßhalb, weil er die Verse, *ὦ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὁδόν, καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβὼς δίφροις*, in den Phönissen der Anrede an den Helios vorausgeschickt habe, wahrscheinlich weil diese Verse zu pomphaft, nichts als ein überflüssiger Schmuck wären. Dagegen soll aber auch Euripides den Sophokles (aus gleichem Grunde) wegen des überflüssigen ersten Verses in der Elektra „*ὦ τοῦ στρατηγήσαντος ἐν Τροίᾳ ποτέ*" getadelt haben.

naturwahren Ausdrucke der Regungen und Stimmungen des Gemüthes bestehe und von allen der beste sei [4]). Dieser letzte Kunststyl nun war es auch ohne Zweifel, welcher ihm am meisten die Herzen der Athener gewann, welche, wie Aristophanes sagt, der ihm doch die erste Stelle unter den tragischen Dichtern eingeräumt zu haben scheint und ihn gewiß bei diesen Worten in Gedanken hatte, „sich nicht an strengen und herben Dichtern erfreuen, eben so wenig wie an strengen Pramnischen Weinen, die die Augenbrauen zusammenziehen und den Magen, sondern an duftenden und milden nektartriefenden" [a]. Dagegen mochten einzele Kunstliebhaber freilich, wie der Philosoph Polemo, der Verehrer des Homer und Sophokles, auch an jener Manier (der zweiten) vorzügliches Gefallen finden, wo nach dem Ausdruck des Komikers „ein Molossischer Hund seine Gedichte mit ihm zu dichten schien, und wo er war, nach dem Phrynichus, kein süßer Most, noch ein Mischwein, sondern Pramnischer" [b]. — Doch auch auf das Verhältniß der Dichtkunst überhaupt zu den mit ihr verwandten Künsten scheint sich des großen Dichters Nachdenken gewendet zu haben; wenigstens läßt die etwas spöttische Zurechtweisung eines schulmeisternden Schulmeisters, welcher in dem Verse des Phrynichus, den Sophokles auf einen vom Feuer sanft gerötheten, von ihm geliebten Knaben anwendete: „Es leuchtet auf den purpurnen Wangen das Licht der Liebe," die purpurnen Wangen als unnatürlich und in einem Gemälde z. B. durchaus anstößig tadelt, eine tiefere Einsicht des Dichters in den eigenthümlichen Charakter beider Künste, der Dichtkunst

a) Athen. 1, 30, c. *b*) Diog. Laert. Polemo 7. (ed. Hübner, T. I. p. 274.) *ἦν δε καὶ φιλοσοφοκλῆς καὶ μάλιστα ἐν ἐκείνοις, ὅπου κατὰ τὸν Κωμικὸν τὰ ποιήματα αὐτοῦ κύων τις ἐδόκει συμποιεῖν Μολοττικὸς καὶ ἔνθα ἦν κατὰ Φρύνιχον· Οὐ γλύξις, οὐδ' ὑπόχυτος, ἀλλὰ Πράμνιος.* Der Vers des Phrynichus fand sich nach Meineke's (Quaest. Scen. Specimen sec. S. 10.) wahrscheinlicher Vermuthung in den Musen dieses Dichters.

und der Malerei, ahnen [a]. Es scheinen nehmlich die Beispiele, deren er sich bedient, um das Unstatthafte jenes Tadels zu zeigen, — daß also auch Homer den Apollo nicht den goldlockigen hätte nennen, Simonides nicht von dem Purpurmunde einer Jungfrau hätte sprechen dürfen, daß die Eos nicht die rosenfingrige dürfe genannt werden, — von der richtigen Ansicht über das Verhältniß beider Künste zu zeugen, daß der Dichter, indem er kein sinnlich anzuschauendes, sondern nur ein von der Phantasie aufzufassendes Bild gibt, stärkere Farben auftragen, greller malen dürfe, als der Maler, weil ja doch die Bilder der Phantasie an Lebhaftigkeit immer hinter denen der sinnlichen Anschauung zurückbleiben, so daß, um der Lebhaftigkeit der sinnlichen Anschauung einigermaßen nahe zu kommen, schon mit sehr starken Reizen auf die Phantasie gewirkt werden muß. Auch mochte wohl zugleich Sophokles den Unterschied im Sinne haben, der daraus hervorgeht, daß die Poesie einzele, freilich auch zu einer Einheit zu sammelnde, aber doch nicht gleich Anfangs als eine solche sich darstellende Züge, die Malerei dagegen sogleich das ganze Bild darbietet, welches durchaus noch in weit höherem Grade harmonisch in sich selbst sein muß, als jene doch ursprünglich getrennt hervortretenden Züge: Bemerkungen, die in der That bedeutender erscheinen, als jener bekannte Ausspruch des Simonides: „die Malerei sei eine stumme Poesie, die Poesie eine redende Malerei," von dem Lessing bemerkt, daß der wahre Theil desselben so einleuchtend sei, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führe, übersehen zu müssen glaube.

Haben wir nun so die bedeutendsten unter den ältesten Dichtern über ihre Kunst sprechen hören, wobei wir uns zugleich erinnern können, daß auch unter den bildenden Künstlern der älteren Zeit einer der bedeutendsten, Polyklet, über die Regeln seiner Kunst, in's Besondere über die richtigen Verhältnisse des menschlichen Körpers,

a) Athen. 13, 604.

geschrieben haben soll [a], wenn gleich diese Schrift gewiß mehr zu den technischen als zu den ästhetischen im neuern Sinne des Worts zu zählen ist: so müssen wir nun wohl den Philosophen der ältesten Zeit unsere Aufmerksamkeit zuwenden, in wiefern diese die Kunst zum Gegenstande ihrer Betrachtung machten. So ist es nicht zu bezweifeln, daß eine auf mathematischer Basis ruhende Theorie der Musik schon von Pythagoras und dessen ältesten Schülern begründet wurde, wie wenig Zuverlässiges wir auch im Einzelen darüber sagen können, indem wir immer die Ansichten Späterer jenen ältesten Denkern unterzuschieben befürchten müssen; weßhalb ich hier nur das hervorhebe, daß vornehmlich als Mittel zur Reinigung [b], zur Heilung und Beruhigung der Seele, ja mittelbar wohl auch zur Heilung des Körpers die Pythagoreer die Musik hoch hielten, und eben darum auch nur der ruhigen Harmonieen [c] sich bedienten [5]). Vor Allen aber scheint Demokrit, ein umfassender Geist und vielthätiger Mann, auch mit der Theorie der schönen Künste sich vielfach beschäftigt zu haben, wenn wirklich alle die Werke über Dichtung, Malerei und Perspektive, Gesang, Rhythmen und Harmonie, die von Diogenes und Anderen ihm zugeschrieben werden [d], von ihm abgefaßt worden sind. Mit Sicherheit aber können wir ihn wenigstens als einen der ältesten und bedeutendsten Repräsentanten einer Ansicht über das Wesen der Poesie betrachten, daß sie nehmlich nicht ein Werk der Kunst, sondern des Genies und von ihm herrührender göttlicher Begeisterung sei. Denn nur solche Dichter erkannte Demokrit als wahre Dichter an, ein solcher war ihm auch Homer, wie eine bei Dio aufbewahrte Stelle aus einem seiner Werke, vielleicht eben über die Poesie, bezeugt [6]). Wenn aber Demokrit mit

a) S. K. O. Müller, Archäologie der Kunst §. 120. Anm. 5. *b*) *Κάθαρσις.* *c*) *Ταῖς ἠρεμαίαις ἁρμονίαις.* *d*) S. Diog. Laert. Demokrit 48. 49. (ed. Hübner, T. II. p. 374 u. 375.) Die Schrift über Perspektive führt an Vitruv. praefat. l. VII.

so starken Ausdrücken die dichterische Begeisterung, ohne welche Niemand ein wahrer Dichter sein könne, bezeichnete, daß Horaz und Cicero ihn von Wahnsinn und Wuth konnten sprechen lassen, so scheint diese Bezeichnung auf die Stimmung, in der wir uns Homer z. B. während des Dichtens denken müssen, nach dem Eindrucke, den seine Werke auf uns machen, so wenig zu passen, daß wir uns in das absprechende Urtheil des Philosophen gar nicht recht finden können. Rühmte er doch auch an Homer selbst den kunstvollen Bau mannigfaltiger Sagen, den er gezimmert habe [a], und gehörte also nicht zu Denen, welche eine wilde stürmische Begeisterung des Dichters für Vernachlässigung aller künstlerischen Ordnung und Planmäßigkeit hinreichend entschädigt. Es wird also wohl unter dem Wahnsinn des Demokrit schwerlich ein alle Besonnenheit ausschließender Zustand gedacht werden dürfen, wenn wir den großen Mann nicht der Inkonsequenz und unreifer Ansichten beschuldigen wollen; vielmehr werden wir die Stärke des Ausdrucks zum Theil wenigstens wohl auf Rechnung der kühnen, fast poetischen Sprache, deren Demokrit sich bediente, schreiben dürfen [b]. Indem ich nun nur mit einem Worte noch der ethischen Kritik, welche ältere Philosophen, wie Pythagoras, Heraklit und Xenophanes [7]), über die alten Dichter, vornehmlich Homer und Hesiod, ausübten, gedenke, die auf die unwürdige vermenschlichende Darstellung der Götter sich bezog, welche ja auch Pindar und nicht minder scharf Euripides tadelt, gehe ich zu den Sophisten über, welche über alle Dinge, also auch über die Künste,

a) Dio Chrysost. orat. 53. *περὶ Ὁμήρου· Ὁ μὲν Δημόκριτος περὶ Ὁμήρου φησὶν οὕτως· „Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων.“* b) S. Cicero Orat. 20, 61. Itaque video visum nonnullis, Platonis et Democriti locutionem, etsi absit a versu, tamen quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poëma putandum quam comicorum. Vgl. Dionys. de compos. verb. ed. Reiske p. 187.

schwatzten und schwatzen lehrten, wie denn in's Besondere von Hippias Philostratus lehrt [a], daß er zu Gegenständen seiner Unterredungen gemacht habe die Geometrie und Astronomie, aber auch die Musik und Rhythmik, ja auch die Malerei und Bildhauerkunst. Die Art, wie sie die alten Dichter behandelten, die sie auch für verkleidete Sophisten hielten [b], lernen wir aus Plato's Protagoras kennen. Aber von den geistreichen Aussprüchen ästhetischen Gehalts, an denen es bei ihnen nicht gefehlt haben mag, ist uns leider allzuwenig erhalten. Wichtig erscheint besonders die freilich mit etwas gesuchtem Scharfsinn prangende Sentenz des **Gorgias** über die Tragödie: „sie sei ein Trug von der Art, daß der, welcher so betrogen worden, weiser, und der so betrogen habe, gerechter sei, als der nicht Betrogene und nicht Betrügende"; eine recht schöne Rechtfertigung der Täuschung, welche alle Kunst, vornehmlich aber das Drama, indem es seinen Gebilden den Schein der Wirklichkeit mittheilt, sich erlauben zu können glaubt [c]. Auch über das Schöne überhaupt scheinen sonst die Sophisten gern und häufig sich ausgelassen zu haben, ohne daß sie jedoch nach Plato irgend etwas Klares darüber vorzubringen wußten [d]. Kla-

a) Philostr. Vit. Sophist. Hippias 11. In der Musik unterrichtete er auch nach Plato Protag. 318, e. *b*) Protagoras 316, d. *c*) S. Plut. de gloria Atheniensium 8. *Γοργίας δὲ τὴν τραγῳδίαν εἶπεν ἀπάτην, ἣν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.* Vgl. Schönborn de authentia Declam., quae Gorg. nomine exstant, dissert. Vratisl. 1826, p. 23. Gegen die Tragödie als öffentlich auftretende Lügenrednerei soll sich bekanntlich Solon sogleich bei ihrem Entstehen erklärt haben, s. Plut. Solon c. 29. Die *ἀπάτη* scheinen übrigens auch Zeuxis und Parrhasius als den Endzweck der Kunst betrachtet zu haben, wenn die bekannte Geschichte von ihrem Wettstreit bei Plinius 35, 36, 3. wahr ist. *d*) Vgl. besonders Plato's Hippias, womit die Notiz von einer Schrift des Hippias, *συναγωγῇ*, bei Athen. 609, worin er von den schönsten Frauen gehandelt zu haben scheint, wohl übereinstimmt. Auch bei Plato nehmlich kümmert er sich nicht um den

rere Begriffe über das Schöne, wie über das Wesen und die Aufgabe der Künste, welche wir die schönen nennen, stellte **Sokrates** auf, an dessen philosophischer Methode ja das besonders zu rühmen ist, daß er von dem Flusse der Erscheinungen zu den Begriffen, dem Stäten und Unwandelbaren in den Dingen, hinleitete. Was ist das Schöne an sich, welches Allem, was schön genannt wird, das Anrecht auf diesen Namen erwirbt? fragte Sokrates, ohne jedoch, so weit uns aus Xenophon seine Lehre bekannt ist, eine recht befriedigende Antwort darauf zu geben. Denn wenn er nach Xenophon das Gute und Schöne, die hier als identisch gefaßt werden, als das zu irgend einem Gebrauche Taugliche und Geschickte bestimmt, daher ebendasselbe in verschiedener Beziehung sowohl schön als häßlich, sowohl gut als schlecht sein könne, in einem Betracht schön, in dem anderen häßlich u. s. w., wie z. B. ein Mistkorb etwas Schönes sei, wenn er zu seinen Verrichtungen wohl eingerichtet wäre, ein goldner Schild etwas Häßliches, wenn er dieß nicht wäre: so muß diese Begriffsbestimmung zum Mindesten eine sehr einseitige, selbst nach dem gewöhnlichsten Sprachgebrauch den Sinn des Wortes nicht erschöpfende genannt werden, indem doch, wenn z. B. von körperlicher Schönheit, ja auch, wenn von Schönheit der Seele schlechtweg die Rede ist, nicht irgend eine Art von Brauchbarkeit zu diesem oder jenem Behuf damit gemeint ist [a] [8]). Und wenn auch Sokrates im Xenophontischen Gastmahle [b] selbst den Begriff der **körperlichen** Schönheit auf eine ähnliche Weise als die vollkommenste Beschaffenheit aller Glieder des Körpers in Bezug auf die Zwecke, zu denen sie geschaffen sind, zu erklären wagt, wonach z. B. die schärfsten Augen auch immer die schönsten sein würden, weil überhaupt alles das, was für seinen Zweck wohl eingerichtet und tauglich sei,

Begriff des Schönen, sondern, gefragt, was das Schöne sei, antwortet er: eine schöne Jungfrau, Gold u. s. w. *a*) S. Xenoph. Memorab. 3, 8. Vgl. 4, 6, 9. 10. *Τὸ χρήσιμον καλὸν, πρὸς ὃ χρήσιμον.* *b*) Sympos. 5, 3 f.

wie verschieden auch sonst alle diese Dinge von einander sein mögen, schön sei: so ist doch diese Darstellung offenbar scherzhaft, wie der weitere Fortgang recht deutlich zeigt, wonach die dicksten Lippen als die weichsten für den Kuß auch als die schönsten gepriesen werden, und Sokrates wegen seiner Stumpfnase, die zum Riechen am Besten eingerichtet sei, wie auch eben dieser dicken Lippen wegen, sich für schöner erklärt, als den schönen Kritobulus, wovon die zum Gastmahle geladene Gesellschaft freilich nichts wissen will. Nichtsdestoweniger aber finden wir auch keine Spur einer andern Begriffsbestimmung des Schönen bei Xenophon, — und den Unterschied, den Sokrates bei dem Symmetrischen macht, zwischen dem Symmetrischen an und für sich, und dem in Bezug auf einen bestimmten Gebrauch Symmetrischen, welches besser das Anpassende zu nennen sei [a], scheint er im Begriffe des Schönen nicht aufgefunden zu haben. Man müßte denn etwa meinen, daß er in dem Schönen, welches als das Liebe Erregende geschildert wird [b], worunter indeß fast immer nur die körperliche Schönheit verstanden wird [c], das an sich Schöne erkannt habe. Wenn es aber doch eben sowohl eine edle und reine Liebe ist, die das Schöne erregen kann, eine himmlische Begeisterung, die den Menschen besser macht, als eine niedrige und gemeinsinnliche [d], so werden Wirkungen so verschiedener Art zu einer klaren Auffassung des Begriffs des Schönen als eines in sich einigen wohl schwerlich verhelfen können, was freilich Xenophon dabei auch gar nicht beabsichtigte. So wird auch im Oekonomikus zwar als eine von den Ursachen, weßhalb uns Dinge schön erscheinen, die Ordnung recht

a) Τὸ ἁρμόττον, wie jenes τὸ εὔρυθμον, s. Mem. 3, 10, 11. 12. *b*) Sympos. 1, 9 f. 4, 13 f. *c*) Auch Mem. 2, 6, 30. werden einander entgegengesetzt die ἀγαθοὶ τὰς ψυχὰς und die καλοὶ τὰ σώματα, indeß heißt es später (32): die Häßlichen nehmen gern Liebkosungen an, indem sie glauben διὰ τὴν ψυχὴν καλοὶ καλεῖσθαι. *d*) Sympos. 1, 9. 4, 15 f. 8, 9 f.

treffend geschildert, von der es heißt, daß sie nicht nur bewirke, daß die Dinge selbst, welche nun gehörig von einander gesondert sich uns darstellen, uns schöner erscheinen, als sie wirklich sind, sondern daß auch die Räume, welche zwischen ihnen sich befinden, uns schön zu sein scheinen [a]: dem Begriffe des Schönen aber werden wir auch hier nicht viel näher geführt. Was nun aber die Kunstlehre des Sokrates anbetrifft, so gibt man ihn nach Xenophon wohl für den Erfinder der beliebten Lehre aus von der Komposition eines schönen Bildwerkes durch Zusammenordnung des in der Natur zerstreuten einzelen Schönen [b]. Doch wäre wohl Zeuxis die Priorität zuzusprechen, der zu Modellen für seine Helena fünf der schönsten Jungfrauen gewählt haben soll, von der einen diese, von der andern jene Schönheit entlehnend, weil nichts Einzeles die Natur in jedem Betracht vollkommen gebildet habe [c]. Auf jeden Fall ist das Verdienst des Erfinders dieser Lehre um die Theorie der Kunst nur unbedeutend, indem wohl gezeigt wird, auf welche Weise der Künstler Studien für seine Kunst machen müsse, nicht aber, wie er ein bestimmtes Kunstwerk selbst, als ein organisches, von einer Idee beherrschtes Ganzes, hervorbringen könne. Auch legt Sokrates selbst weiter keinen großen Werth auf diese Theorie, es scheint vielmehr, als wollte er damit nur eben das Verfahren, welches die Künstler seiner Meinung nach gewöhnlich beobachteten, darlegen [9]). Ferner erzählt uns nun Xenophon auch von Sokrates, daß er dem Maler Parrhasios den Rath ertheilt habe, in seinen Gemälden Ausdruck in die Züge des

a) Oekonomikus 8, 6 f. *b*) S. Xenoph. Memorab. 4, 10, 2. *Καὶ μὴν τάγε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες κ. τ. λ.* *c*) S. die in Nebenumständen von einander abweichenden Berichte bei Cicero de invent. 2, 12. Dionys. Halicarn. de vett. script. cens. c. 1. p. 417. Reiske. Plin. N. H. 35, 36, 2. Vgl. Quatremère de Quincy de la nature de l'imitation, trois. partie, p. 310, der die Glaubwürdigkeit der ganzen Erzählung mit gutem Grunde bezweifelt.

Gesichts zu legen, und zwar den gewinnendsten und lieblichsten, den freundlichsten und angenehmsten, und so die Zustände der Seele selbst künstlerisch nachzubilden. Eben so ausdrucksvoll sollten die Stellungen und Bewegungen sein, die er male. Dem Bildhauer Kliton aber, als Darsteller von Athleten, räth Sokrates, auch die Affekte der Seele, gleichsam die Thaten derselben, noch außer der Gestalt abzubilden [a] 10). Der Grund indeß, weßhalb nach Sokrates der Maler gerade den liebenswürdigsten Charakter vorzugsweise darzustellen bemüht sein müsse, ist freilich nicht sonderlich tiefgeschöpft; „weil es angenehmer sei, Menschen zu sehen, an welchen die edlen und guten und liebenswürdigen Charakterzüge sich darstellen, als das Gegentheil," wo denn das Angenehme als der Endzweck der Kunst erscheint [b]. Uebrigens scheinen die bildenden Künste überhaupt, wenigstens nach Xenophons Darstellung, für Sokrates keine sehr hohe Bedeutung gehabt zu haben, indem er behauptet, daß Gemälde und ähnliche zum Schmucke eines Hauses bestimmte Zierathen an diesem Orte mehr Genuß rauben als gewähren, wahrscheinlich weil sie Raum wegnehmen, der besser für die Bequemlichkeit des äußeren Lebens benutzt werden konnte [c]. Und ein ähnliches Resultat scheint auch aus einer Aeußerung desselben im Oekonomikus hervorzugehen, daß ihm, indem er von dem Schönen und Guten eine genauere Einsicht sich habe verschaffen wollen, zu der Betrachtung der als schön anerkannten Werke der guten Maler und Bildhauer, die dabei mit den Schmieden und Zimmerleuten in eine Klasse gestellt werden, sehr wenig Zeit geblieben sei, daß er dagegen dem nachgeforscht habe, inwiefern bei den Menschen das Schöne mit dem Guten vereinigt sich finde [d]: eine Aeußerung, die bei dem Sokrates, der selbst ein ausge-

a) Memorab. 3, 10, 3 f., dann 6 bis 9. *b*) *Πότερον οὖν, ἔφη, νομίζεις, ἥδιον ὁρᾶν τοὺς ἀνθρώπους, δι' ὧν τὰ καλά τε κἀγαθὰ καὶ ἀγαπητὰ ἤθη φαίνεται, ἢ δι' ὧν τὰ αἰσχρά τε καὶ πονηρὰ καὶ μισητά;* Memorab. 3, 10, 5. *c*) Memorab. 3, 8, 10. *d*) Oekonomikus 7, 15.

zeichneter Bildhauer gewesen sein soll, immer einiges Befremden erregen muß.

II.

Eindringender bei Weitem und von größerer Bedeutung als die Ideen des Xenophontischen Sokrates sind die Untersuchungen, welche Plato über die Kunst anstellt, oder seinen Sokrates anstellen läßt, in welchem wir indeß ohne Zweifel vielmehr Plato selbst als den wahren Sokrates erkennen müssen. Plato ist es, der zuerst, so viel wir wissen, alle die Künste, die wir schöne Künste nennen, unter einen Begriff zusammenfaßte und somit eine Theorie der Kunst erst möglich machte. Auch hat Plato in der That schon die Grundlinien zu einer Theorie der Kunst gezogen, und ist insofern als der Begründer der Aesthetik oder Kunstphilosophie zu betrachten; aber nicht als ein abgesondertes Gebiet menschlicher Thätigkeit erweckte die Kunst sein Interesse, sondern von seinem ethisch-politischen Standpunkte aus würdigt er ihre Leistungen, und eine reinigende und beschränkende Einwirkung ist es, welche er demgemäß gegen sie ausübt. Auch wir müssen uns demnach, indem wir Plato's Ideen über die Kunst darlegen, mit ihm auf diesen Standpunkt stellen und nicht etwa eine selbständige Theorie der Kunst, die er nicht geben will, ihm abzwingen wollen. Am Klarsten aber, glaube ich, werden wir die Ideen des Philosophen darstellen können, wenn wir zuerst die Kunst, wie sie ist, in ihrem Verhältnisse zur Wissenschaft einerseits und zur höhern Lebenskunst anderseits, dann die Kunst, wie sie sein sollte, als Mittel zu ethisch-politischen Zwecken, in's Auge fassen, wo die scheinbaren Widersprüche in Plato's Ansichten über die schönen Künste wohl von selbst verschwinden werden. Es ist aber die berühmte Lehre, daß die gesammte schöne Kunst auf Nachahmung beruhe, welche wir bei Plato zuerst entwickelt und seiner ganzen Lehre von der Kunst

und ihrem Verhältnisse zur Wissenschaft und praktischen Thätigkeit zum Grunde gelegt sehn. Von der gesammten Masse der Künste scheidet er dasselbe Segment, welches wir unter dem Namen schöne Künste befassen, als nachahmende Künste ab; denn Nachahmer kennt er theils durch Gestalten und Farben, theils vermittelst der musischen Kunst, die Dichter nehmlich und alle, die deren Werken zur Darstellung verhelfen[a], und auch die Musik ist ihm ganz und gar nachahmend[b]; nur die Baukunst, die wir doch in gewisser Hinsicht zu den schönen Künsten zählen, wird von Plato nie zu den nachahmenden Künsten gezählt, vielmehr in deutlichen Gegensatz gegen sie gestellt, wovon der Grund aus dem Folgenden von selbst einleuchten wird. Nicht nur nachahmend nehmlich nennt Plato die schönen Künste, — so mögen sie wohl auch schon Andere vor ihm genannt haben, da er im Phädrus und im Sophisten diese Benennung gebraucht, ohne weiter eine Erklärung darüber nöthig zu finden[c]; — auch wäre dieß ja nichts Charakteristisches für diese Künste, da alle menschliche Thätigkeit, auch die höchste des sein Leben sittlich gestaltenden echten Philosophen von Plato als eine Nachahmung betrachtet wird, die letztere nehmlich als eine Nachahmung der ewig sich gleichbleibenden, in

a) Staat 2, 373. vgl. auch Epinomis, 975, d, wo ebenfalls Poesie, Musik und bildende Kunst unter dem gemeinsamen Namen *μιμητική* befaßt werden. *b*) Gesetze 2, 668 b. 669. c) Phädr. 248. Soph. 219. vgl. 234. Denn wenn hier auf die Frage des Eleatischen Fremdlings „*παιδιᾶς δὲ ἔχεις τεχνικώτερον καὶ χαριέστερον εἶδος ἢ τὸ μιμητικόν;*" Theätet antwortet: „*οὐδαμῶς· πάμπολυ γὰρ εἴρηκας εἰς ἓν πάντα ξυλλαβὼν καὶ σχεδὸν ποικιλώτατον,*" so sind die Worte *εἰς ἓν πάντα ξυλλαβών* doch gewiß nicht so zu verstehen, als wenn dem Theätet diese Zusammenfassung aller dieser einzelen Künste unter einen Begriff fremd gewesen wäre. Denn dann hätte weder, 219, b, der Eleat ohne Weiteres die *μιμητική* unter den verschiedenen Gattungen von Künsten anführen können, noch würde er hier augenblicklich verstehen, was eigentlich mit dem an und für sich doch sehr unbestimmten Namen gemeint sei, wie dieß doch wirklich der Fall ist.

sich harmonischen und wohlgeordneten Welt der Ideen [a]; — nur Scheinbilder der Dinge, wesenlose Schemen bringen seiner Meinung nach die nachahmenden Künste hervor, während dergleichen Künstler, weil sie alles Mögliche nachahmen, eine gewisse schöpferische Allmacht sich prahlend zuzuschreiben pflegen. So stellt Plato im Sophisten, — wo er dem Begriffe des Sophisten auf den verschiedensten Wegen auf die Spur zu kommen strebt, und zu diesem Zwecke verschiedentliche Eintheilungen der Künste versucht, — gleich Anfangs zwei Arten von Künsten einander gegenüber, wovon er die eine die hervorbringende, die andere die erwerbende und verwaltende nennt. Das Hervorbringen aber, welches darin besteht, etwas, was früher nicht da war, zum Dasein zu bringen, — wie im Sophisten und im Gastmahle der Begriff bestimmt wird [b], — sei wieder ein doppeltes, ein göttliches und ein menschliches, wovon letzteres auf jenes sich gründe, indem es nichts Neues schaffe, sondern nur aus den Werken der göttlichen Kunst neue Zusammensetzungen bilde [c], wohin der Landbau, die Künste, die für das Gedeihen des menschlichen Körpers sorgen, die Kunst der Verfertigung von allerlei Geräthen, endlich auch die nachahmende Kunst gehörten [d]. Nun aber ist es wunderbar, heißt es weiter, daß eine von diesen Künsten allein Alles hervorbringen zu können behauptet, Menschen und Thiere und Bäume und Meer und Erde und Himmel, ja selbst die Götter, kurz alle Dinge überhaupt, und zwar in der größten Geschwindigkeit, und dann dieß Alles für ein kleines Stück Gold verkauft, eben die letztgenannte Kunst der Nachahmung, die kunstreichste und anmuthigste Art des Spieles, die es nur geben kann, die jedoch bei Unverständigen wenigstens die Täuschung hervorzubringen vermag, als hätten ihre Scheinbilder wirkliches Dasein [e];

a) Staat 6, 500, c. b) Soph. 219, b. 265, c. Sympos. 205, b. c) Soph. 265. d) Soph. 219. e) Soph. 234, c. Staat 10, 598, c.

wie die Malerei z. B. bei noch unverständigen kleinen Kindern, indem man ihnen Gemälde von fern zeigt, die Täuschung hervorzubringen vermag durch die Aehnlichkeit, welche sie mit den wirklichen Dingen haben, deren Namen sie auch als ihre Nachbildungen tragen, als vermöchte der Maler, was er immer hervorbringen wolle, dieß in Wahrheit zu vollführen. Es ergibt sich leicht, wie tief durch diese Darstellung die Werke der nachahmenden Kunst unter die der Natur nicht nur, sondern auch der übrigen, solide, für den Gebrauch bestimmte Werke hervorbringenden Künste, welche Plato im Gegensatz gegen die nachahmenden selbstschöpferische [a] nennt, gestellt werden. Wie die Scheingestalten der Dinge, die durch göttliche Veranstaltung entstehen, die Erscheinungen im Schlafe und die mannigfaltigen Spiele des Lichts und Gestalten des Schattens am Tage, zu den Werken der Natur oder einer göttlichen Kunst sich verhalten: so und nicht anders verhalten sich die Werke der gesammten Scheinbilder erzeugenden Kunst [b] zu denen der Künste, die der göttlichen Schöpfung nachschaffend selbst Wirkliches hervorbringen [c]. Was aber noch schlimmer ist, indem die Werke der nachahmenden Künste doch für etwas Wirkliches und Wesenhaftes gelten wollen [d], wie denn solche Künstler, statt von einem Nachahmen, gar gern von einem Schaffen in Bezug auf ihre künstlerischen Leistungen sprechen: so ist Trug und Täuschung das Wesen dieser Künste, und Gaukler und Taschenspieler gehören darnach mit dem Bildhauer und Maler in eine Reihe, und bilden mit ihnen gemeinschaftlich die Klasse der Nachahmer [e]. Wenn nun auch die Dichter hier nicht ausdrücklich mit unter den Nachahmern genannt werden, so mochte doch wohl auch sie Plato schon hier mit im Sinne haben; nur um sich leichter verständlich zu machen, bedient er sich, indem er die Sophistik als eine Kunst trügerischer Nachahmung kenntlich machen will, des Bei-

a) αὐτοποιητική. *b*) εἰδωλοποιητική. *c*) Soph. 266, c. f. *d*) S. besonders Soph. 237, b. *e*) Soph. 234. 235.

spiels der bildenden Künste, vornehmlich der Malerei. Wenn aber die Sophisten hier als Verfertiger leerer Scheinbilder, als nichts Wahres und Wesenhaftes producirende Nachahmer kenntlich gemacht werden, und eben so im Gorgias der Redekünstler, indem die Redekunst selbst nur ein Scheinbild des einen Theiles der Staatskunst, der Rechtskunde, sei [a]: so könnte man schon hieraus auf ein gleiches Schicksal der Dichter, die im Gorgias überdieß auch sonst mit den Rhetoren in eine Kategorie gestellt werden, schließen [11]). Ausdrücklich aber werden die Dichter im zehnten Buche des Staates als Bildner von Scheinbildern bezeichnet, aus demselben Grunde, wie dort die Sophisten, weil sie, der Einsicht in das Wesen der Dinge entbehrend, dieselben dem äußeren Scheine nach darstellen. Und auch die Musik wird im Kratylus eben so wie die bildenden Künste als Nachahmung nicht des Wesens der Dinge, sondern der Töne derselben, wie jene der Gestalten und Farben, also auch gewissermaßen nur als eine Nachahmung des äußeren Scheines dargestellt [b]; und wenn in den Gesetzen [c] die Musik mit der Malerei und den verwandten Künsten als eine Kunst, welche nur gewisse Spielwerke, die an der Wahrheit wenig Theil haben, nur Scheinbilder, hervorbringe, bezeichnet und deßhalb den Künsten, die etwas Ordentliches [d] produciren, wie der Arzneikunde, dem Landbau, der Gymnastik u. s. w., entgegengesetzt wird: so werden zwar dort im Geiste einer fremden und zu bekämpfenden Ansicht diese Bestimmungen aufgestellt; daß aber in diesem Punkte wenigstens Plato mit denen, die er bekämpft, übereinstimmte, sehen wir aus dem Staatsmanne, wo die Musik gradezu zu den nachahmenden Künsten, welche Scheinbilder hervorbringen, gerechnet wird [e]. Es wird aber der niedrige Standpunkt, auf welchem die nachah=

a) Gorg. 465. *πολιτικῆς μορίου εἴδωλον.* Wie weit Plato den Begriff des Scheinbildes ausdehne, darüber macht schon Aristides seine Bemerkungen, orat. Plat. tert. 550. *b*) Kratyl. 423, d f. *c*) 10, 889, e. *d*) *σπουδαῖόν τι.* *e*) Politikos 306, d.

menden Künste ständen, im Staate noch auf eine andere Weise als im Sophisten nachgewiesen. Dreierlei Künste nehmlich werden hier unterschieden, die des Gebrauchs, des Hervorbringens und des Nachahmens [12]), von denen die letzte, mit welcher nur eine unsichere Meinung über die Beschaffenheit der Dinge, welche nachgebildet würden, verbunden sei, natürlich als die niedrigste betrachtet werden muß. Ferner aber wird der geringe Werth der nachahmenden Kunst auch dadurch gezeigt, daß sie von dem wahren Wesen der Dinge oder den Urbildern derselben, wie sie im göttlichen Geiste vorhanden, in weitem Abstande entfernt sei. Während nehmlich den Werken der hervorbringenden Künste die Idee selbst zum Vorbilde dient, dienen dem nachbildenden Künstler wieder jene zum Muster, so daß er, Abbilder von Abbildern bildend, erst der Dritte von der Wahrheit ist; ja es wird sogar der Maler, der alle Dinge bilden zu können prahle, einem solchen gleichgestellt, der in einem Spiegel die Bilder von Sonne und Erden, Thieren und Gewächsen auffinge, und dann dieß Alles selbst hervorgebracht zu haben prahlen wollte; denn in Wahrheit habe er doch nur etwas äußerst Geringes von den Dingen, so zu sagen ein Nichts, ihr Scheinbild, aufgefaßt und dargestellt, und nur eine Nachahmung des Scheinbildes [a] ist also sein Gemälde, nicht einmal der wirklichen den Ideen nachgebildeten Dinge [13]). Auf jeden Fall aber wird doch durch diese Bestimmungen dem nachahmenden Künstler unter dem hervorbringenden, dessen Kopist er nur sei, sein Rang angewiesen, und nicht so ganz ohne gewichtige Gründe; wobei freilich immer zuzugestehen ist, daß Plato nicht auf ein sklavisches Kopiren bestimmter Natur- oder Kunst-Produkte, auf eine ängstlich treue Nachbildung des Wirklichen den Maler und den Dichter konnte beschränken

a) *φαντάσματος μίμησις* nennt Plato das Gemälde, Staat 10, 598. Nachbildner von Schattenbildern der Tugend und der anderen Dinge, von denen sie dichten, die Dichter, Staat 10, 600, e.

wollen, er, an dessen genauer Kenntniß der erhabnen Kunstwerke seiner Zeit wohl Niemand zweifeln kann und der in einer Stelle im 5ten Buche vom Staate [a] unbedenklich den Fall annehmen zu können geglaubt hat, daß ein Maler ein Bild von dem schönsten Menschen nur nach Gedanken, ohne daß ein solcher in der Wirklichkeit sich nachweisen ließe, ja ohne daß er auch nur die Möglichkeit, daß es einen solchen gebe, zu zeigen vermöchte, entwerfen könnte. Aber nichtsdestoweniger ist auch dieser Maler nur ein Nachahmer, — die Formen des menschlichen Körpers im Allgemeinen sind durch die Natur so wie die vieler anderen Gegenstände, die in Gemälden dargestellt zu werden pflegen, durch die mechanischen Künste gegeben; und — was für Plato das Wichtigste ist, — er ist auch nur ein Nachahmer der Scheinbilder, der äußeren Formen der Dinge, die mit der Idee derselben in gar keinem unmittelbaren Verhältnisse stehen; nicht das Substantielle, das für die äußere Betrachtung Substantielle nehmlich an den Dingen, ist es, was er zur Anschauung bringt. So braucht denn auch der Maler, der den schönsten Menschen oder vielmehr den Körper des schönsten Menschen malt, durchaus keine gründliche Kenntniß zu haben von dem wahren Wesen des menschlichen Körpers, d. h. von der inneren Beschaffenheit desselben, von welcher der Arzt z. B. gründlich unterrichtet sein muß; eben so wenig der, welcher einen Tisch malt, wie schön er ihn auch male, von der inneren Konstruktion des Tisches, wovon doch der Tischler, der ihn seinem Zwecke gemäß verfertigen will, wohl unterrichtet sein muß. Eben so muß auch den Dichtern, deren Idee von den Menschen eben nur aus der Erfahrung geschöpft ist, die gründliche Einsicht in die wahre Natur des Menschen, die Erkenntniß der menschlichen Seele, wie sie an sich ist, welche nach dem Phädrus die echte Redekunst auf keine Weise entbehren kann [b],

a) Staat 5, 472, d. b) Phädr. 270, d. 271, a. Δῆλον ἄρα ὅτι ὁ Θρασύμαχός τε καὶ ὅς ἂν ἄλλος σπου-

die aber doch nur durch ein gründliches philosophisches Studium zu erlangen ist, durchaus abgesprochen werden, und sie können darum, wie im Timäus Plato ausdrücklich behauptet, im Wesentlichen nicht über den Kreis ihrer — beschränkteren oder umfassenderen — Erfahrung hinausgehen [a]; während der Philosoph bei der Erkenntniß des wahren Wesens der Dinge auch von dem über alle sinnliche Erfahrung, über alle Erscheinung Erhabenen die alleinwahre Kunde hat, wie denn Plato den überhimmlischen Ort, den kein Dichter je besungen habe noch besingen werde, nichtsdestoweniger selbst in vollkommenster Klarheit uns schildert und vor Augen stellt [b]. Auf jeden Fall erhält die vorgeblich Platonische Lehre von der Idealität der schönen Kunst, deren Werke nichts als eine sinnliche Offenbarung ewiger Ideen wären, durch diese freilich etwas harte Rede Plato's selbst einen starken Stoß; denn wenn auch Manches in der Einkleidung der Ideen dabei der bekannten scherzhaften Manier Plato's zuzurechnen und eine gewisse Schärfe des Tones aus der gereizten Stimmung des gegen den Uebermuth einer Dichtersekte, die auch nach der Apologie [c] eine Art Allwissenheit sich anmaßte, gleichsam für Heerd und Altar kämpfenden Philosophen zu erklären ist: so ist doch alles Wesentliche in dieser Polemik zu tief aus dem Borne der gesammten Platonischen Philosophie geschöpft, als daß wir nicht die ernste Meinung Plato's darin erkennen sollten [14]). Ist nun aber in der That die schöne Kunst nichts als eine Kunst des schönen Scheins, sind ihre Werke zu keinem Gebrauche bestimmt und geeignet, mangelt dem Künstler

δὴ τέχνην ῥητορικὴν διδῷ, πρῶτον πάσῃ ἀκριβείᾳ γράψει τε καὶ ποιήσει ψυχὴν ἰδεῖν, πότερον ἓν καὶ ὅμοιον πέφυκεν ἢ κατὰ σώματος μορφὴν πολυειδές u. s. w. *a*) Timäus 19, d. παντὶ δῆλον, ὅτι τὸ μιμητικὸν ἔθνος (nach dem Obigen vornehmlich die Dichter) οἷς ἂν ἐντραφῇ ταῦτα μιμήσεται ῥᾷστα καὶ ἄριστα, τὸ δ' ἐκ τῆς τροφῆς ἑκάστοις γιγνόμενον χαλεπὸν μὲν ἔργοις, ἔτι δὲ χαλεπώτερον λόγοις εὖ μιμεῖσθαι. *b*) Phädr. 247, c. *c*) Apol. 22.

alle Einsicht in das wahre Wesen der Dinge, ja selbst die richtige Meinung, die doch dem für den Gebrauch arbeitenden Künstler von Plato zugesprochen wird: was hat denn wohl die schöne Kunst überhaupt für einen Zweck, auf welche Art von Kunde darf der Künstler noch Anspruch machen? Die nachahmende Kunst ist die kunstreichste und anmuthigste Art des Spieles, — so haben wir sie schon oben von Plato nennen hören, und ein Spiel nennt er sie auch noch an vielen anderen Stellen [a]. Wenn aber Spiel und Scherz überhaupt um des Ernstes Willen dasind, nicht umgekehrt [b], so verfolgt vielleicht auch dieses Spiel einen ernsteren Zweck, welcher alsdann nachzuweisen wäre. Doch die Kunst, wie sie insgemein geübt wird, verfolgt nach Plato einen solchen Zweck nicht; sie sucht zu gefallen, der Menge zu gefallen [c], und muß großen Theils mit der Rhetorik und Sophistik und der Putzkunst und Kochkunst, die im Gegensatze stehn gegen die wahren Künste der Gerechtigkeit, der Gesetzgebung, der Gymnastik und Heilkunde, zu den Schmeichelkünsten, die nicht nach dem Besten, d. h. nach dem, was wahrhaft heilsam ist, sondern nur nach Erregung augenblicklicher Lust streben, gezählt werden [d]. Wenigstens rechnet Plato ausdrücklich den größten Theil der Musik, die Auletik und die Kitharistik, wie sie in den öffentlichen musikalischen Wettkämpfen geübt wird [e], dann die dithyrambische Poesie, ja auch die „erhabene und hochgepriesene“ Tragödie zu den Schmeichelkünsten, indem auch sie nur das Angenehme, nur das, was den Zuschauern gefällt, was ihrer sinnlichen Natur schmeichelt, nicht das Unangenehme aber zugleich Nützliche, darzustellen pflegen. Aber nicht genug, daß diese Künste nicht nutzen, wo sie

a) Staat 10, 602. b. Gesetze 10, 889, d. 2, 656. c. 655. vgl. auch Epinomis 975. d, wenn gleich Plato an dieser Schrift schwerlich irgend einen Antheil hat; ferner Politikos 288, c. *b*) Gesetze 7, 803, d. *c*) Gesetze 2, 667, b. *d*) Plat. Gorg. 465, a. 501, a. *e*) ἡ ἐν τοῖς ἀγῶσι. vgl. über den Ausdruck Heindorf, Gorgias, ed. sec. cur. Buttm. S. 174. Anm. §.123.

noch immer ein zwar zweckloses, aber doch unschuldiges Spiel sein könnten und, zur Erholung von den Mühseligkeiten des Lebens uns gegeben, immer noch einen gewissen Werth haben würden [a]: zum Theil schaden sie sogar, eben indem sie der leichtentzündbaren und beweglichen Sinnlichkeit schmeicheln, die Affekte aufregen und ihnen immer größere Gewalt über die Seele verschaffen, während doch die Affekte durch die Vernunft gebändigt und ihre heftigen Aeußerungen unterdrückt werden sollen [b]; wozu auch noch die Verbreitung unwürdiger Ideen von den Göttern durch die Dichter und die anderen nachahmenden Künstler kommt [c]. Aus diesen Gründen und weil die nachahmende Kunst mit ihrer bunten Mannigfaltigkeit und unsteten Beweglichkeit der besonnenen und ruhigen Gemüthsart [d] widerstrebe, und für die entgegengesetzte reizbare und empfindliche [e] ein Zunder sei, verbannte Plato, wie bekannt, die Dichter, die nachahmenden wenigstens, aus seinem idealischen Staate. Dazu kommt auch noch der Grund, daß es in seinem Staate Niemanden geben könne, der dem Geschäfte des Nachahmens sich unterzöge. Für die Wächter des Staates wenigstens — die Reprä-

a) Wie er ihnen Gesetze 2, 653, d. zugestanden wird, wo Apollon und die Musen die Mitfeirer der Feste genannt werden, die zur Erholung von den Göttern uns verliehen sind. Die Worte *τὰς τῶν ἑορτῶν ἀμοιβάς* verstehe ich so: der Wechsel, die Veränderung, welche die Feste bewirken, indem sie die Arbeit ablösen, vgl. Boeckh in Plat. Minoem qui vulgo fertur eiusdemque libros priores de legg. zu dieser Stelle, welcher festorum varietates, h. e. amoenitates übersetzt. *b*) Staat 10, 605. 606. Gegen Klagegesänge s. auch Gesetze 7, 800, d. *c*) S. Staat 2 u. 3, vgl. auch Gesetze 10, 885. Euthyphro 6, b. *Σω. καὶ πόλεμον ἄρα ἡγεῖ σὺ εἶναι τῷ ὄντι ἐν τοῖς θεοῖς πρὸς ἀλλήλους καὶ ἔχθρας γε δεινὰς καὶ μάχας καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλά, οἷα λέγεταί τε ὑπὸ τῶν ποιητῶν καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν γραφέων τά τε ἄλλα ἱερὰ ἡμῖν καταπεποίκιλται καὶ δὴ καὶ τοῖς μεγάλοις Παναθηναίοις ὁ πέπλος μεστὸς τῶν τοιούτων ποικιλμάτων ἀνάγεται εἰς τὴν ἀκρόπολιν.* *d*) *Τὸ φρόνιμόν τε καὶ ἡσύχιον ἦθος.* *e*) *Τὸ ἀγανακτητικόν.*

sentanten der Einsicht desselben — sei das Geschäft des Nachahmens durchaus unangemessen, weil jeder nur ein Geschäft gut betreiben könne, über dem Nachahmen also das ihm zunächst zukommende verabsäumen würde. Auch gehe, wenn, wie es doch wirklich geschehe, auch die Schlechten nachgeahmt würden, die Schlechtigkeit gar leicht auf das Wesen des Nachahmenden über [a]. Nicht besser aber als mit den Dichtern hatte es Plato wohl auch mit den übrigen nachahmenden Künstlern vor, wie er denn im zweiten Buche vom Staate zu den überflüssigen Erweiterungen des Staates neben Ammen, Wärterinnen, Putzmacherinnen, Hetären, Raseurs, Kuchenbäckern und dergleichen Leuten auch beinah die ganze Heerde der nachahmenden Künstler rechnet [b]. Denken wir nun über dieß so ungünstige, so geringschätzige Urtheil Plato's über die nachahmende Kunst nach, so könnte es uns auffallend erscheinen, wie derselbe Philosoph, der doch die Schönheit so hoch stellte und von der Liebe zum Schönen so ganz und gar durchdrungen war, dessen Werke ferner auf eine weit entschiednere Weise, als die Sagen von seinen anfänglichen dichterischen Bestrebungen, für die hohe Dichtergabe und für die ausgezeichneten künstlerischen Talente ihres Verfassers Zeugniß ablegen, die Künste, welche vorzugsweise der Schönheit huldigen, bei so tiefem Gefühle für ihre Süßigkeit dennoch so verächtlich behandeln konnte [15]). Aber eben weil Plato mit dem philosophischen Tiefsinn, der ihn auszeichnet, ein so reiches dichterisches Genie vereinigte, eben weil er auch an dichterischer Kraft allen seinen großen Zeitgenossen, die vorzugsweise auf Dichterruhm Anspruch machten, sich gleich oder überlegen fühlte, seine Dichtergaben aber durchaus dem höheren philosophischen Zwecke, den er verfolgte, unterordnete, so daß die nachahmende Kunst bei ihm aufhörte nichts als ein schöner

a) Staat 3, 395. b) Staat 2, 373, b. vgl. Maxim. Tyr. dissert. 23, *εἰ καλῶς Πλάτων Ὅμηρον τῆς πολιτείας παρῃτήσατο*, wo Plato's Intention bei Ausschließung der Dichter im Ganzen recht gut aufgefaßt ist.

Schein zu sein, der aller Wahrheit und tieferen Bedeutung ermangle; eben weil er, der erfindungsreiche Mythendichter, der scharfsinnige und gewandte Charakterzeichner, der Meister in der dichterischen Komposition, dessen Werke in ihrer ganzen noch zu wenig erkannten künstlerischen Oekonomie den vollkommensten Kunstwerken aller Zeiten an die Seite gestellt zu werden verdienen, alle dichterischen und künstlerischen Vollkommenheiten in sich vereinigte, ohne der schönen Form den ernsten tüchtigen Gedankengehalt, auf den es ihm doch vor Allem ankam, zum Opfer zu bringen: eben darum mußte Plato zu einer strengen und schonungslosen Prüfung der Werke der nachahmenden Künste, welche, aller tieferen Realität seiner Ansicht nach ermangelnd, doch auf einen reellen Werth, auf praktischen Einfluß und Bedeutung Anspruch machten und dadurch seinen gediegenen Bestrebungen hemmend in den Weg traten, sich vorzugsweise berufen und aufgelegt fühlen [a]. Und eben weil Plato die Schönheit so hoch stellte, so daß das Schöne bei ihm fast identisch ist mit dem Guten und Vollkommenen, eben weil er erfüllt war von der Idee des an und für sich Schönen, der ewigen Schönheit, die nicht angefüllt ist mit menschlichem Fleisch und Farben und anderem vergänglichen Tand [b], weil demnach überhaupt die sinnliche, die erscheinende Schönheit ihm weniger galt, die ja auch so häufig im Widerstreite stehe mit der wahren inneren Schönheit, eben deßhalb konnte Plato das Schöne in den Künsten nicht sehr hochschätzen, welches ja doch mit menschlichem Tand ganz und gar angefüllt ist. Geringschätzig äußert er sich über die, welche schöne Stimmen, Farben, Gestalten und Alles, was aus solchen Bestandtheilen gebildet

a) Hieraus ergibt sich denn auch, wie wenig der gehässige Vorwurf zu bedeuten hat, den einer der Deipnosophisten des Athenäus, Pontianus, dem Plato macht, daß er in dem Staate den Homer und die gesammte mimetische Poesie verbanne, doch aber selbst Dialogen μιμητικῶς geschrieben habe. S. Athen. 11, 505, b. b) Sympos. 211, a. b. 212, a.

ist, lieben und bewundern, das Schöne selbst aber mit dem Gedanken zu schauen und liebend zu umfassen nicht vermögen [a]; der Poesie aber spricht er die wahre Schönheit gänzlich ab, indem er ihre Werke mit blühenden, aber nicht schönen Gesichtern vergleicht, und behauptet, daß, wenn den äußeren Reiz des Metrums, des Rhythmus und der Harmonie jemand hinwegnähme, sie solchen nicht schönen Gesichtern, deren Jugendblüthe nun auch verschwunden, gleichen würden [b]. Wie aber blühende Gesichter mit ihren stärkeren sinnlichen Reizen oft mehr gefallen und dem roheren Geschmacke der Menge wohl immer mehr zusagen, als wahrhaft schöne, denen der Reiz der Jugend oder überhaupt jener stärkere sinnliche Reiz fehlt, so hat freilich die Menge auch nur Sinn für jene unechte, sinnliche Schönheit, und das der Sinnlichkeit oder der schlechteren Seele Schmeichelnde gilt ihr für das wahrhaft Angenehme, ja für das Schöne [c] [16]). So wenig aber Plato der nachahmenden Kunst einen höheren, erhabneren Zweck beilegte, eben so wenig gestand er dem Künstler Einsicht in das wahre Wesen der Dinge zu, und nicht allein im zehnten Buche des Staates, wo dem Nachahmer nicht einmal die richtige Meinung zugesprochen wird, auch an vielen anderen Stellen seiner Schriften äußert er sich darüber auf das Unzweideutigste. Wir wissen, welche Künste im Gorgias zu den Schmeichelkünsten gezählt werden; diesen Künsten aber wird außer einem redlichen Streben auch klare Einsicht in die Natur ihres Gegenstandes und die Ursachen der Erscheinungen, mit denen sie es zu thun haben, abgesprochen, und Plato will sie deswegen ganz aus dem Bereiche der Künste ausschließen, indem sie, auf roher Empirie und gedankenloser Gewöhnung ruhend, nur den Namen einer Erfahrungskunde verdienten [d] [17]). Eine ganz ähnliche, nur

a) Staat 5, 476. 479, a. *b*) Staat 10, 601, b. *c*) Gesetze 2, 663, c. 659, b. Staat 6, 491, c. Gesetze 2, 667, b. *d*) S. Gorg. 465, a. 501. (vgl. Phädr. 270, b., wo auch der *τέχνῃ* die *τριβή* und *ἐμπειρία* entgegengesetzt wird.) *Ἔλεγον*

nicht so sehr auf eine moralische Beurtheilung gegründete Ansicht spricht sich im **Philebus** aus, wo nur die Künste für wahrhafte Künste erklärt werden, die auf sicherer Einsicht und Erkenntniß beruhten, und die Rangordnung der Künste festgestellt wird nach dem Maße des Antheils, den sie an dieser sichern Einsicht haben. Darnach werden die Rechenkunst und Meßkunst und Wägekunst für das sichere Fundament aller wahren Künste erklärt, da hinsichtlich dessen, was sich der Beurtheilung dieser Künste entziehe, nur ein unsicheres Muthmaßen, eine durch Erfahrung und Routine geschärfte Wahrnehmung Statt finden könne; wobei man dem Ahnungsvermögen und der darauf sich gründenden Kunst des Rathens und Vermuthens sich überlasse. Eine solche Fertigkeit aber im Rathen und Muthmaßen werde von Vielen Kunst genannt, obwohl sie ihre Stärke doch bloß durch Uebung und Mühe erlangt hätte [a]. Daß aber Plato **die nachahmenden Künste** gewiß fast durchaus zu der letzteren Art von Künsten rechnete, sehen wir theils daraus, daß er selbst die Musik (die doch noch am Meisten auf mathematischer Basis ruht), „weil sie ganz der Leitung des unsicheren Gefühls hingegeben sei," der Zimmerkunst, als zu der ersteren Art von Künsten gehörig, entgegenstellt und zu jenen unvollkommneren Künsten rechnet [b] [18]); theils aus der Auseinandersetzung im zehnten Buche vom Staate, welche das Vermögen, zu messen, zu zählen und zu wägen,

δέ που ὅτι ἡ μὲν ὀψοποιικὴ οὔ μοι δοκεῖ τέχνη εἶναι, ἀλλ' ἐμπειρία, ἡ δ' ἰατρική, λέγων, ὅτι ἡ μὲν τούτου οὗ θεραπεύει καὶ τὴν φύσιν ἔσκεπται καὶ τὴν αἰτίαν ὧν πράττει, καὶ λόγον ἔχει τούτων ἑκάστου δοῦναι ἡ ἰατρική· ἡ δ' ἑτέρα τῆς ἡδονῆς, πρὸς ἣν ἡ θεραπεία αὐτῇ ἐστὶν ἅπασα, κομιδῇ ἀτέχνως ἐπ' αὐτὴν ἔρχεται, οὔτε τι τὴν φύσιν σκεψαμένη τῆς ἡδονῆς οὔτε τὴν αἰτίαν, ἀλόγως τε παντάπασιν ὡς ἔπος εἰπεῖν, οὐδὲν διαριθμησαμένη τριβῇ καὶ ἐμπειρίᾳ, μνήμην μόνον σωζομένη τοῦ εἰωθότος γίγνεσθαι, ᾧ δὴ καὶ πορίζεται τὰς ἡδονάς. a) Phileb. 55, e. b) Phileb. 56 u. 62. *μουσικὴ στοχάσεως μεστή.*

wodurch wir die wahre Beschaffenheit der Dinge genau erfahren und das gehörige Maß in Allem anzuwenden wissen, als den vernünftigen Theil der Seele dem unvernünftigen Theile derselben, der die Dinge nur nach dem äußeren Scheine auffaßt und von Maß und Mäßigung nichts wissen will, entgegenstellt [a], letzterem aber die nachahmende Kunst, vornehmlich die Malerei und Poesie, zuweist. Ueber das Verhältniß ferner der Art von Kunde, auf welcher die nachahmenden Künste beruhen, zu anderen Arten der geistigen Aneignung der Dinge handelt eine wichtige Stelle im sechsten Buche vom Staate [b], wo ein vierfaches Verhältniß des Geistes zu den Dingen, die er aufzufassen strebe, unterschieden wird: das reinbegriffliche, bis auf die tiefsten Gründe zurückgehende und also keine Voraussetzung duldende Erkennen, hinsichtlich dessen der Geist als Vernunft [c] erscheine; das sinnlich-geistige, so zu sagen, welches die Begriffe vermöge der Begriffsbilder auffaßt und auch auf Voraussetzungen sich gründet, welches in der Mathematik sich wirksam zeigt [d]; ferner die Auffassung der sinnlichen Dinge, der Werke der Natur sowohl als der mechanischen Künste, welche höchst treffend ein Glaube [e], nicht ein Wissen oder Erkennen genannt wird; endlich die Auffassung der Bilder der Dinge, die hier Ebenbilder, sonst auch Phantasmen genannt werden und zu denen nach Platonischen Begriffen ja auch die Ideen, welche die nachahmenden Künstler darstellen, gehören. Die letzte Art der geistigen Thätigkeit nennt Plato eine Einbildung [f], womit ein Doppeltes ausgedrückt wird, erstens daß es eben nur ein Auffassen von Bildern ist, dann aber auch, daß diese Art von Kunde die unsicherste, ein geistiges Auffassen des Scheinbaren, Unsichern und Schwankenden und daher selbst ein Schwankendes und Problematisches sei; denn diese Bedeutung wird besonders

a) Staat 10, 602, c. bis 605. *ἡ λογιστική* u. *ἡ ἄλογος ψυχή* werden hier einander entgegengestellt. b) Staat 6, 510. 511. vgl. auch 7, 533. c) *νοῦς*. d) *διάνοια* genannt. e) *πίστις*. f) *εἰκασία*.

durch die Beziehung, in welcher das Wort auf den zuvorerwähnten Glauben an die wirklich existirenden äußeren Dinge steht, deutlich hervorgehoben.

Wem sollte es übrigens entgehen, daß hier die erste Andeutung über das Wesen der Phantasie gegeben ist, die wir freilich in Bezug auf die Künste mehr in ihrer produktiven Thätigkeit auffassen, während sie nach Plato in einer bloßen Hineinbildung der Scheingestalten der Dinge in den Geist zu bestehen scheint. Doch auch noch eine andere Bezeichnung desselben geistigen Vermögens finden wir bei Plato, im Philebus nehmlich, wo von einem Maler [a] in der Seele die Rede ist, der, wie der Schreiber [b] die Begriffe und Namen der Dinge, welche aus den sinnlichen Wahrnehmungen und deren Zusammenfassung in der Seele und Fixirung durch die Erinnerung hervorgehen, in die Seele hineinschreibt, so mit dem innerlichen Malen der Bilder derselben, die hier im Allgemeinen Phantasmen genannt werden [c], beschäftigt ist. In solchen Bildern aber stellen sich nicht nur die Gegenstände, welche Empfindungen in uns erregen, sondern auch diese Empfindungen selbst dar, die Lust z. B., die wir in der Hoffnung auf den Besitz von Reichthümern empfinden; ja wir sehen uns selbst, so zu sagen, innerlich abgemalt, wie wir uns über uns selbst, d. h. über die Hoffnungen, die wir uns bilden, freuen [d]. In der That tiefe Blicke in das Wesen der menschlichen Seele

a) *ζωγράφος*. *b*) *γραμματιστής*. *c*) Bei Xenophon Sympos. 4, 21. *εἴδωλα*. So nennt wenigstens Kritobulus das Bild des geliebten Kleinias, das in seiner Seele lebe, von dem er behauptet, daß es so deutlich in ihm sich auspräge, daß er, wenn er ein Maler oder Bildhauer wäre, darnach allein eine treffende Abbildung von seinem Geliebten liefern wollte. *d*) Phileb. 40, a. *Σω. λόγοι μὴν εἰσιν ἐν ἑκάστοις ἡμῶν, ἃς ἐλπίδας ὀνομάζομεν. Πρωτ. Ναί. Σω. Καὶ δὴ καὶ τὰ φαντάσματα ἐζωγραφημένα, καί τις ὁρᾷ πολλάκις ἑαυτῷ χρυσὸν γιγνόμενον ἄφθονον καὶ ἐπ᾽ αὐτῷ πολλὰς ἡδονάς· καὶ δὴ καὶ ἐνεζωγραφημένον αὑτὸν* (denn so, nicht *αὐτὸν*, ist zu schreiben) *ἐφ᾽ ἑαυτῷ χαίροντα σφόδρα καθορᾷ.*

und in's Besondere der Phantasie, wobei nur zu bedauern ist, daß Plato für die Theorie der Kunst die gewonnene Einsicht nicht benutzte, woran ihn indeß sein ganzes System und der feste Standpunkt, den er innerhalb desselben einmal gegen die Kunst eingenommen hatte, entschieden hinderte. Dagegen scheint eine andere Lehre über den geistigen Zustand des dichtenden Künstlers oder vielmehr nur des Dichters, — wenn wir uns nehmlich streng an Plato's Worte halten, und uns eine seinen Absichten keineswegs widerstrebende Anwendung dessen, was er vom Dichter sagt, auf die übrigen nachahmenden Künstler nicht erlauben wollen, — die Lehre nehmlich von dem Wahnsinne der Dichter, von welchem sie gleich den Wahrsagern und Orakelverkündern [a] ergriffen wären und ohne den sie nichts vermöchten, so daß, wer ohne den Wahnsinn der Musen an die poetischen Pforten anklopfe, in der Meinung, als ob er durch Kunst ein tüchtiger Dichter sein werde, der Weihe der Vollendung entbehre und zu nichte werde vor dem wahnsinnigen Dichter [b], bei Plato ganz besonderen Eingang gefunden zu haben.

Nirgends vielleicht als eben in Betreff dieser Lehre von dem dichterischen Wahnsinne ist es schwerer, dem vielgestaltigen Platonischen Genius Fesseln anzulegen und zu einer bestimmten unzweideutigen Antwort ihn zu zwingen; nirgends ist es schwieriger, aus den zugleich ernsten und lachenden Zügen seines Gesichts einen Sinn, über den nun kein Zweifel mehr waltete, herauszulesen. Bald scheint er etwas Göttliches und Heiliges durch den dichterischen Wahnsinn andeuten zu wollen, bald das Unsichere und Trügerische der Dichterweisheit hier mit leiserem, dort mit offnerem Spott durch diesen Namen kenntlich zu machen. Nur durch genaue Prüfung aller einzelen Stellen, die vom dichterischen Wahnsinn handeln, wird es vielleicht möglich sein, Plato's wahre Meinung darüber in ein klares Licht zu stellen. Im Phädrus zuerst wird zu den vier

a) μάντεις καὶ χρησμῳδοί. b) Phädr. 245, a.

Arten des Wahnsinns, aber eines Wahnsinns, der bestimmt von dem gewöhnlich so genannten, von dem Zustande der Verrücktheit, als ein göttlicher von dem menschlichen unterschieden wird [a] 19), auch der poetische Wahnsinn gerechnet, und so einerseits dem wahrsagerischen und zeichendeutenden, anderseits dem philosophischen, der freilich als die ehrwürdigste Art des Wahnsinns bezeichnet wird, parallel gestellt. Von diesem dichterischen Wahnsinn heißt es, daß er die zarte und unentweihte Seele ergreife und, sie erhebend und in die der Bacchusfeier eigenthümliche Stimmung versetzend, in Gesängen und der übrigen Dichtung unzählige Thaten der Alten verherrlichend, das folgende Geschlecht erziehe; und eine unzweideutige Anerkennung der hohen und edeln Begeisterung, die den echten Dichter beseele, scheint sich nur in etwas starkem und kühn poetischem Ausdrucke, der überhaupt dem Phädrus eigen ist, darin kund zu geben; von Ironie aber ist hier keine Spur, und auf keine Weise soll der Dichter, indem er ein Wahnsinniger genannt wird, herabgesetzt werden. Eben so wenig indeß darf man eine absichtliche Verherrlichung der Poesie in diesen Worten suchen. Plato mußte, um das Wesen jener echten, himmlischen Begeisterung des wahren Weisheitsfreundes, um deren eindringliche Schilderung es ihm allein zu thun war, recht klar und anschaulich zu machen und überhaupt seiner Ansicht von einer solchen Begeisterung wo möglich Eingang zu verschaffen, von den gewöhnlich so genannten Arten der göttlichen Begeisterung oder des göttlichen Wahnsinns, zu welchen nach altem griechischen Glauben allerdings auch der Seelenzustand des schaffenden Dichters gehörte [b], in denen aber auch die

a) Phädr. 244. *Εἰ μὲν γὰρ ἦν ἁπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι, καλῶς ἂν ἐλέγετο· νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θείᾳ μέντοι δόσει διδομένης.* 265, a. *Μανίας δέ γε εἴδη δύο, τὴν μὲν ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην.* b) Gesetze 4, 719. *Παλαιὸς μῦθος ὑπό τε αὐτῶν ἡμῶν* (der Athener spricht:)

Menge durchaus nichts Schlimmes und Thörichtes (wie in der philosophischen Geringschätzung alles Irdischen bei allein nach oben gerichtetem Blicke [a]), sondern etwas Heiliges und Göttliches anzuerkennen gewohnt war, ausgehen; und es lag in seinem Interesse, diese gleichsam privilegirten Arten des Wahnsinns hier, wo es ihm so sehr um Anerkennung eines hohen und heiligen Wahnsinns zu thun war, in einem möglichst vortheilhaften Lichte darzustellen. Daß aber eine höhere Würde, etwa der Platz zunächst dem Philosophen, — denn an eine Gleichstellung mit diesem wird bei Plato wohl ohnedieß Niemand denken, — dem Dichter damit nicht zugestanden werden soll, sehen wir besonders aus der Stufe, auf welche der Dichter in der Rangordnung derer, welche Etwas von dem Göttlichen in jenem Leben geschaut haben, gestellt wird, hinter den Arzt nehmlich und den Staatsmann und den tüchtigen Verwalter irdischer Güter und den, der auf ihre Erwerbung sich versteht, nur vor den Handwerker und Landmann, den Sophisten, den schmeichelnden Demagogen und den Tyrannen. Ferner enthalten selbst die Worte, wodurch Plato die Seele, welche der poetische Wahnsinn zu ergreifen pflege, charakterisirt, — eine zarte und unentweihte Seele nehmlich nennt er sie — auf jeden Fall nur eine sehr zweideutige Verherrlichung der Poesie; denn die zarte und unentweihte Seele soll doch wohl nur eine poetische Bezeichnung eines jugendlichen Gemüths sein, so daß die poetische Begeisterung eben nur als eine Art jugendlicher Schwärmerei aufgefaßt zu werden scheint. Worin aber gibt sich denn überhaupt nach dem Phädrus der göttliche Wahnsinn des Dichters zu erkennen? Nur in einer erhöhten Stimmung der Seele, in einer Erhebung des Geistes. Dagegen wird die Ansicht von göttlicher Begeisterung, wornach sie sich bald offenbaren soll in dem Zuströmen von Gedanken, die eine Anwendung

ἀεὶ λεγόμενός ἐστι καὶ τοῖς ἄλλοις πᾶσι ξυνδεδογμένος, ὅτι ποιητὴς . . . οὐκ ἔμφρων ἐστί. a) Phädr. 249. Soph. 216.

finden, die man Anfangs ihnen zu geben keineswegs beabsichtigte [a], bald im Vergessen des Gesagten [b], bald in einem gewissen Flusse der Rede, die bei nüchternen Gedanken in gekünstelter hochtönender Gorgiasscher Rhetorik sich gefällt [c], eben im Phädrus mit dem geistreichsten Spotte gegeißelt; eine dieser ähnliche Begeisterung also konnte Plato den Dichtern hier nicht zusprechen wollen. Und damit man nicht etwa das Bedenkliche, daß Plato den wahnsinnigen Dichter dem nüchternen entgegenstelle, als Beweis, daß Plato unter der Begeisterung des Dichters etwas Anderes, eine gewaltsamere Aufregung des Geistes und Gemüthes verstanden habe, anführe, oder bei der gegebenen Auslegung eine Schwierigkeit darin finde: Plato unterscheidet zwei Arten der Nüchternheit, die menschliche oder sterbliche, die durch verständige Rücksicht auf Vortheil und Nachtheil geleitete Sinnesart, und eine höhere, göttliche [d]. Mit jenem göttlichen Wahnsinn nun stand diese seiner Meinung nach gewiß in keinem Widerspruche; davon zeugt deutlich die Beschreibung des wahrhaften Liebenden, der doch von der herrlichsten Art jenes göttlichen Wahnsinns beseelt ist, die Bändigung des unedleren Triebes, die er von ihm fodert, die heilige Scheu vor allem Unedlen in Behandlung des Geliebten, die er an ihm rühmt, und wie der edlere Trieb und die Vernunft bei ihm als einstimmig dargestellt werden [e] [20]). Nur den im schlechteren Sinne nüchternen Dichter also konnte Plato dem wahnsinnigen entgegenstellen. Von dem Phädrus wende ich mich zum Ion, den Einige Plato abgesprochen haben, ohne hinreichenden Grund, wie mich dünkt, wenn man nur die Tendenz dieses kleinen Dialogs richtig auffaßt. Nicht wenige Erklärer nehmlich haben im Allgemeinen

a) Phädr. 262. *Καὶ μὲν κατὰ τύχην τινὰ ἐῤῥηθήτην τὼ λόγω* u. s. w. b) 263. *ἐγὼ γὰρ διὰ τὸ ἐνθουσιαστικὸν οὐ πάνυ μέμνημαι.* c) Phädr. 238. d) Phädr. 244, d. 250, b. 253, d. 256, c. e) So wird denn der edlere Trieb oder das edlere Roß in der mythischen Darstellung selbst *τιμῆς ἐραστὴς μετὰ σωφροσύνης καὶ αἰδοῦς* genannt.

wohl die Ironie, mit der Sokrates hier den unwissenden und eiteln Rhapsoden Ion behandelt, verstanden, was aber Plato über die Dichtkunst sagt, für die wahre Meinung des Philosophen gehalten, ja dieß wohl gar für die Haupttendenz des Schriftchens gehalten, daß Plato in ihm seine Ansicht von dem wahren Charakter der Begeisterung des Dichters habe entwickeln wollen [21]). Zu dieser Meinung konnte besonders die Vergleichung des hier Gesagten mit dem im Phädrus gelegentlich über den poetischen Wahnsinn Geäußerten verführen, wo doch Plato ohne alle Ironie von dem dichterischen Wahnsinn als von etwas Göttlichem zu sprechen scheint. Es wäre darnach Plato's Lehre [a]: „daß die Dichter, gleich den Wahrsagern und Orakelverkündern, gottbegeistert und Diener der Götter wären, welche die Gottheit des Verstandes beraube, damit die Menschen einsähen, daß nicht diese, in denen kein Verstand wohne, sondern die Gottheit selbst es sei, welche so Herrliches durch sie spreche." Dieß gelte eben so von den epischen Dichtern wie von den lyrischen, welche letzteren mit den Korybanten verglichen werden, wie sie sinnlos ihre Tänze beginnen, und mit den Bacchantinnen, die auch nur begeistert, nicht bei Verstande, aus den Flüssen Milch und Honig schöpfen; „wie die Dichter selbst sagen, daß sie an honigströmenden Quellen aus den Gärten und Hainen der Musen ihre Lieder pflücken gleich Bienen; und darin sprächen sie wahr, denn etwas Heiliges sei der Dichter und leicht und geflügelt, und nicht eher fähig zu dichten, bevor er gotterfüllt geworden und bewußtlos und kein Verstand mehr in ihm wohne." Welche strömende Beredsamkeit, welche Fülle der Begeisterung in Sokrates Worten, die ganz an jene fast dithyrambische Redefülle mahnt, deren Hervorsprudeln im Phädrus ihn zu dem Glauben bewegt, daß etwas Göttliches ihn angewandelt habe. Auch verfehlen so hohe Worte nicht ihre Wirkung auf das Gemüth des Rhapsoden; als ihn Sokrates

a) Ion 534.

fragt, ob er ihm wahr zu reden scheine, antwortet er: beim Zeus, mir gewißlich, denn du ergreifest durch deine Worte recht meine Seele, und mir scheinen durch eine göttliche Gabe uns von den Göttern dieß die guten Dichter zu überbringen [a]. Und indem nun an derselben Kette mit den Dichtern auch die Rhapsoden hingen, theile sich auch ihnen eine ähnliche Begeisterung mit, und als begeisterte und gotterfüllte Männer trügen sie ihre Dichter vor und erklärten sie, nicht irgend einer Kunst und Kunde theilhaftig, daher sie ohne irgend eine Einsicht in das Wesen dessen, was der Dichter sage, und ohne über irgend einen anderen Dichter Etwas sagen zu können [b], doch auf das Trefflichste den ihrigen, von gleicher Begeisterung wie er selbst beseelt, auszulegen verständen. Wie gern ist Jon auch damit zufrieden, und greift, da ihm die Alternative von Sokrates gestellt wird, ob er lieber für einen unehrlichen, betrügerischen Mann gehalten werden wolle, der verspreche, über Homer viel Schönes zu sagen, ohne doch Etwas von dem, was der Dichter sage, gründlich zu verstehen und ohne überhaupt im Besitze einer Auslegungs-Kunst zu sein, die nothwendig auch auf die anderen Dichter in ihrer Anwendung sich erstrecken müßte, oder für einen göttlichen und nicht kunstverständigen, die bittere Ironie nicht ahnend, mit Freuden nach dem Letzteren [c]. Wir aber dürfen, wenn uns der ironische Charakter aller dieser Aeußerungen noch nicht klar geworden sein sollte, — die den Dichter als sinnlos und bewußtlos, nicht bloß, wie im Phädrus geschieht, als begeistert, und als ein verstand- und willenloses Organ der Gottheit, nicht nur als gotterfüllt, darstellen, — uns ferner nur der Beweise, deren sich Plato für diese Behauptung bedient, erinnern. Daß nehmlich ohne Kunst und Einsicht, nur durch Begeisterung, der Dichter vermögend wäre zu dichten, sei dadurch zu erweisen, daß ein jeglicher nur auf eine Gattung von Poesie, entweder Dithyramben oder

a) Jon 535, a. b) 532, c. c) Jon 542.

Enkomien oder Hyporcheme oder epische Gedichte oder Jamben sich verstehe, — eine Behauptung, die in der Form wenigstens, wie sie hier aufgestellt wird, sich doch auf keine Weise halten kann und nur etwa einem Jon, dem einfältigsten unter der einfältigen Rhapsodenschaar [a], der von nichts als seinem Homer wußte, imponiren mochte. Denn wem wäre nicht Pindar z. B. als Dichter von Dithyramben, Enkomien und Hyporchemen, Bacchylides deßgleichen als Dithyramben- und Hyporchemendichter, Archilochus als Dithyramben- und Jambendichter bekannt gewesen, zu geschweigen der anderen Gattungen, in denen sie und andere berühmte Dichter des Alterthums sich hervorthaten [22])? Noch klarer aber verräth sich die Ironie, wenn Sokrates zum Erweise seiner Behauptung den sonst ganz erbärmlichen Dichter Tynnichus anführt, der doch einen Påan, der das größte Lob verdiene, gedichtet habe, eben nicht sein Werk, sondern das der Musen; denn dem Tynnichus, dem schlechtesten Dichter, der ein Mal etwas Gutes dichtete, können doch nicht im Ernst die guten Dichter gleichgestellt werden, die immer oder doch meist etwas Vortreffliches dichten, und die Gabe, vermöge deren sie dichten, muß doch etwas anders geschaffen sein als die plötzliche Inspiration eines solchen, der seinen ganzen Vorrath an Geist eben auf ein Mal in den Momenten einer ungewöhnlichen Exaltation aufzehrt? Allein was wollte denn nun eigentlich Plato mit diesem Dialoge, welche Meinung in's Besondere über die Poesie läßt sich aus seiner ironischen Darstellung herauslesen? Beruht also die Poesie nach ihm nicht auf Begeisterung, vielleicht im Gegentheil wirklich auf Einsicht und Kunst? Wie ließe sich dieß mit dem Phädrus vereinigen, wie mit den Aeußerungen Plato's im Staate, wo doch den nachahmenden Künstlern alle Einsicht ausdrücklich abgesprochen wird, wie mit so vielen anderen Stellen in Plato's Schriften, in denen Zweifel an der Einsicht der Dichter und dem klaren

a) S. Xenophon Sympos. c. 3, 6. Mem. 4, 2, 10.

Bewußtsein über das, was sie sagen, ausgesprochen werden? Alles, glaube ich, erklärt sich, sobald wir den Jon als einen ergänzenden, Mißverständnisse beseitigenden Nachtrag zum Phädrus betrachten. Im Phädrus war von Plato der poetische Wahnsinn verherrlicht worden, nicht weil es ihm um Verherrlichung der Poesie zu thun war, sondern weil es der Zweck und Plan jener Schrift erfoderte. Leicht konnten diese Aeußerungen, wie gemäßigt sie im Ganzen auch waren, mißverstanden, leicht so gedeutet werden, als wenn Plato wirklich an eine wahrhaftige Inspiration der Dichter glaube, wonach ein Ansehn ihnen zukäme, welches der Philosoph ihnen unmöglich zugestehn konnte. Dieß Mißverständniß konnte Plato durch eine offene Erklärung über seine Ansicht beseitigen; aber wir kennen seine ironische, andeutende Weise. Ein alberner, einfältiger Rhapsode mußte als Repräsentant derer, welche, vom Schwindel einer ganz leeren und haltungslosen, meist erheuchelten Begeisterung für Poesie ergriffen, auch den großen Dichtern selbst eine ähnliche Begeisterung zuschreiben und diese als etwas Göttliches und Heiliges, über alle Einsicht weit Erhabnes preisen, dargestellt werden; der Repräsentant derselben, indem Alles, was Sokrates über die poetische Begeisterung spricht, gleichsam aus Jon's Seele gesprochen ist, und die ausschweifendste Schilderung des sinnberaubten Zustandes des Dichters mußte die Ironie recht unverkennbar machen [a]. Dabei konnte zugleich die wahre Meinung Plato's über die Poesie vorläufig wenigstens angedeutet werden, wodurch der Dialog in das Verhältniß einer Vorbereitungsschrift besonders zum Staate tritt: daß allerdings den Dichtern die wahre gründliche Einsicht fehle und meist nur eine Art glücklicher Instinkt sie leite, weßhalb auf ihre Aussprüche und Darstellungen in der Regel eben nicht so hoher Werth zu legen sei. Allen Kunstverstand und alles Nachdenken aber spricht ihnen

a) In einem ähnlichen Verhältnisse steht bekanntlich Göthe's Triumph der Empfindsamkeit zu dem Werther desselben Dichters.

Plato doch sonst auch nicht ab [a] [23]), und dem einfältigen Rhapsoden, dessen sogenannte Kunst freilich die roheste Empirie ist, konnte er einen Homer, einen Sophokles und Euripides doch unmöglich gleichstellen, noch auch die Schuld ihrer verkehrten Bewunderer, auf die es in diesem Gespräche überhaupt hauptsächlich abgesehen war, und von denen sich Plato vielleicht auf eine recht entschiedene Weise loszusagen wünschte, auf die Bewunderten selbst wälzen wollen. Daß aber allerdings Plato aus der Lehre von der dichterischen Begeisterung die Folgerung herleiten wollte, daß auf die Worte der Dichter nicht so viel zu geben sei, das spricht er besonders im vierten Buche der Gesetze [b] recht deutlich aus, wo er von dem Widerspruche redet, in den die Dichter oft mit sich selbst geriethen, und den Grund davon theils in der Nöthigung, die darin liege, daß ihre Kunst eine Nachahmung und zwar verschieden beschaffener Charaktere sei, theils in dem Mangel eigner Einsicht in die Wahrheit findet (wie auch die Wahrsager nicht wüßten, ob das wahr sei, was sie sagen [c]), und zur Bestätigung dessen die alte Sage anführt, „daß der Dichter, wenn er auf dem Dreifuße der Musen säße, dann nicht bei Sinnen sei und, wie eine Quelle, was immer herbeikomme, willig dahinströmen lasse." Wir sehen, wie trefflich hier der Philosoph aus dem Begriffe des nachahmenden und aus dem des von göttlichem Wahnsinne ergriffenen Dichters durch eine kluge Wendung, die er ihnen gibt, dasselbe Resultat herzuleiten weiß. Zugleich aber wird uns hier besonders klar, was ihm seine Polemik gegen die Dichter abnöthigte: der hohe Werth nehmlich, den die Menge auf ihre meist ohne alle Begründung im Orakeltone hervortretenden [d], oft auch dunkeln und dem Anscheine nach wenigstens vieldeutigen Aussprüche legte [e],

a) S. vorläufig Phädr. 268. Protag. 344, b. b) Gesetze 4, 719. c) Epinomis 975, c. d) Denn eben die mangelnde Begründung gibt einer Rede den Anschein einer göttlichen Offenbarung, s. Gesetze 9, 862, b. e) Vgl. auch Protagoras 347, wo sich Sokrates hauptsächlich wegen der mannigfaltigen Aus-

die, wie es ja noch heute so häufig geschieht und im Alterthume allgemeine Sitte war, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, durch welchen sie doch erst ihre rechte Erklärung erhielten, ohne Rücksicht auf den Charakter dessen, dem der Dichter sie in den Mund legte, zum Range allgemeingültiger Maximen erhoben wurden und auf diese Weise freilich großen Schaden stiften konnten. So werden denn auch in der Apologie[a] die Dichter zu denen gerechnet, bei welchen Sokrates fruchtlos die Weisheit gesucht habe, indem sie über ihre eignen Gedichte nicht im Geringsten hätten Rechenschaft ablegen können, woraus man denn leicht erkennen könne, daß sie nicht vermöge irgend einer Einsicht und Klugheit dichteten, was sie dichteten, sondern im Enthusiasmus, gleich den Sehern und Orakelsprechern; grade wie auch im Menon die Dichter als solche, die zwar oft das Rechte thun und sagen, aber ohne Bewußtsein, ohne Etwas zu wissen von dem, was sie sagen, zugleich mit den Staatsmännern, auf die es hier eigentlich abgesehn ist, den Wahrsagern und Orakelsprechern an die Seite gestellt werden[b]. Allein, wenn auch das zu begreifen ist, wie die Dichter, wenn sie Wahres und Richtiges sprechen, aus göttlicher Eingebung sprechen, auch dann aber, insofern als ihnen eben das klare Bewußtsein ihrer selbst und die Einsicht in die Gründe ihrer Meinungen fehlt, dem Philosophen, der weiß, was er spricht, nachstehen: wie, wenn sie Falsches sprechen? Sprechen sie auch dann aus göttlicher Eingebung? So etwas konnte Plato unmöglich gradezu behaupten, doch aber deutet er es an in der oben angeführten Stelle in den Gesetzen. Im Menon dagegen redet er allerdings der bei der Annahme einer wirklichen Gottbegeisterung allein haltbaren Meinung das Wort, daß die Staatsmänner, — und dasselbe gilt ohne Zweifel auch von den

legungen, die oft die Worte der Dichter zuließen oder wenigstens erduldeten, gegen die Berufung auf Dichterstellen erklärt. a) Apolog. c. 7, 22, b. b) *Νοῦν μὴ ἔχοντες, μηδὲν εἰδότες ὧν λέγουσιν*, Menon 99, d.

Dichtern, — nur dann begeistert und von der Gottheit ergriffen [a] wären, wenn sie treffende und zweckmäßige Meinungen über wichtige Dinge aussprächen; in einer Stelle in den Gesetzen [b] sagt er, das Dichtergeschlecht erfasse mit Hülfe gewisser Musen und Charitinnen die Wahrheit „jedesmal," was nichts Anderes heißen kann als: „so oft es sie erfasse;" und so würdigt er auch an einer anderen Stelle nur einen Theil unter den Dichtern, diejenigen nehmlich, bei welchen die tiefere Einsicht in der Seele Unsterblichkeit, ihr früheres Leben und immer erneutes Wiederaufleben sich finde, unter ihnen namentlich Pindar, des Namens der göttlichen [c]. Aber wenn doch derselbe Pindar wiederum auch mehr oder minder deutlich irriger Ansichten beschuldigt [d], und nur ironisch ein göttlicher genannt [e]; wenn auch Homer zugleich der göttlichste Dichter genannt und zugleich mancher schlimmen Irrthümer bezüchtigt wird; wenn die tragischen Dichter, obwohl göttliche Männer genannt, doch bloß unter der Bedingung, ihre Gedichte einer strengen Censur zu unterwerfen, nach den Bestimmungen der Gesetze in dem Staate geduldet werden [f]; wenn des Simonides Erklärung der Gerechtigkeit, obwohl er als ein weiser und göttlicher Mann gepriesen wird, dem nicht zu glauben nicht leicht wäre [g], doch entschieden zurückgewiesen und verworfen wird; wenn endlich im Menon gegen das Ende alle Dichter göttliche Männer genannt werden [h]: wer sollte da noch in Plato den wahrhaften Verkündiger einer wahrhaft göttlichen Begeisterung der Dichter gefunden zu haben meinen?

a) *κατεχομενοι.* *b*) 3, 682. vgl. über diese Stelle Schramm Plat. poët. exagitator, S. 25 u. 26. *c*) Menon 81, 6. vgl. Incert. Auct. Axiochus 367. *μακρὸν ἂν εἴη διεξιέναι τὰ τῶν ποιητῶν, οἳ ποιήμασι θειοτέροις τὰ περὶ τὸν βίον θεσπιῳδοῦσιν, ὡς κατοδύρονται τὸ ζῆν.* *d*) Staat 3, 408. *e*) Staat 1, 331, e. *f*) Gesetze 7, 817, a. *g*) Staat 1, 332. So ist es auch im Lysis 214, a. nicht sehr ernstlich gemeint, wenn die Dichter *ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας καὶ ἡγεμόνες* genannt werden, denn der von ihnen angebahnte Weg führt ja dort nicht zur Wahrheit. *h*) Menon 99, d.

Und wie? waren denn die Wahrsager und Orakelsprecher, mit denen doch die Dichter bei Plato in der nächsten und innigsten Verbindung erscheinen, nach der Meinung des Philosophen wirklich gottbegeistert? Nach dem Phädrus allerdings, der der hergebrachten Meinung gemäß von Apollo die Mantik herleitet [a]. Aber sind es nicht nach einer andern Stelle, im Symposion nehmlich [b], die Dämonen vielmehr, Mittelwesen zwischen den Göttern und den Menschen, von denen alle Mantik ausgehen soll? Und wird nicht endlich im Timäus [c] auf eine unzweideutige Weise die wahrsagende Kraft von dem wahrhaft Göttlichen in der Seele, von der Vernunft, gesondert und dem schlechteren Theile von uns [d] zugewiesen, welchem nur mittelbar, damit auch er so vollkommen als möglich sei, und die Wahrheit irgendwie erfasse, ein Antheil von Vernunft zukomme durch gewisse Bilder und Scheingestalten, in denen sich die Gedanken gleichsam abspiegeln, so aber, daß ein vernünftiges Bewußtsein dabei nicht Statt finde und Andere erst auslegen müßten das, was der Seele, sei es nun im Schlafe oder in Krankheit oder im Enthusiasmus, sich darstelle [e]? Was bleibt also am Ende, wenn wir die Ansicht Plato's von jener gepriesenen Begeisterung, von jenem göttlichen Wahnsinne, dessen Dichter wie Wahrsager und Orakelsprecher theilhaftig würden, genauer in's Auge fassen, was bleibt am Ende übrig, als auch nur ein Scheinbild, ein Eidolon göttlicher Begeisterung, wohl zu unterscheiden von dem göttlichen Anhauch, der den Philosophen im Verein mit

a) Phädr. 265. *b*) Sympos. 202, e. *διὰ τούτου (τοῦ δαιμονίου) καὶ ἡ μαντικὴ πᾶσα χωρεῖ καὶ ἡ τῶν ἱερέων τέχνη τῶν τε περὶ τὰς θυσίας καὶ τὰς τελετὰς καὶ τὰς ἐπῳδὰς καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν καὶ γοητείαν.* *c*) Tim. 69, d. *d*) *τῷ φαύλῳ ἡμῶν.* *e*) Tim. 71, besonders e. *ἱκανὸν δὲ σημεῖον ὡς μαντικὴν ἀφροσύνῃ θεὸς ἀνθρωπίνῃ δέδωκεν· οὐδεὶς γὰρ ἔννους ἐφάπτεται μαντικῆς ἐνθέου καὶ ἀληθοῦς, ἀλλ᾽ ἢ καθ᾽ ὕπνον τὴν τῆς φρονήσεως πεδηθεὶς δύναμιν ἢ διὰ νόσον ἤ τινα ἐνθουσιασμὸν παραλλάξας.*

der schärfsten und tiefsten Untersuchung zur Wahrheit führt [a], eine bald richtige bald auch irrige Meinung, die ja auch sonst allein von Plato den nachahmenden Künstlern zugestanden wird, ein gewisses Ahnungsvermögen, ein instinktmäßiges Treffen des Wahren, welches Plato, dem herrschenden Sprachgebrauche folgend, als etwas Göttliches, Divinatorisches bezeichnet, als etwas Göttliches aber, das auch in den Bösen nach einer Stelle in den Gesetzen sich findet, indem sie vermöge desselben die Guten und die Schlechten sehr wohl von einander zu unterscheiden wüßten [b]. Eine Akkommodation also an den Volksglauben, nichts Anderes war Plato's Lehre von der göttlichen Begeisterung des Dichters als Ersatz der ihm fehlenden Erkenntniß; und zu bewundern ist nur die Gewandtheit, mit der er eben der Lehre, die ihm am gefährlichsten werden konnte, indem sich das übermäßige Ansehn der Dichter eben auf sie gründete, eine solche Seite abzugewinnen wußte, von der aus betrachtet sie mehr als alles Andere dieses Ansehn zu stürzen und so dem Philosophen für seine Bestrebungen freie Bahn zu verschaffen geeignet war [24]). Nur also die höhere Aufregung, in der sich die Seele des Dichters befinde, die Verzückung, durch die er in den Momenten des Schaffens heraustrete aus dem ganzen gewohnten Kreise des Lebens [c], bleibt als das eigentlich Reelle in dem dichterischen Wahnsinn nach Plato zurück; und die schöpferische Kraft dieser Begeisterung stellt Plato unter dem Namen der Liebe, der Lust im Schönen zu zeugen, des überströmenden schöpferischen Triebes, im Gastmahle auch in Bezug auf die Dichter und alle erfinderischen Künstler in's schönste Licht [d]. Mit dem Be-

a) Gesetze 7, 811, c. b) *θεῖόν τι καὶ εὔστοχον*, Gesetze 12, 950. c) *ἐξαλλαγὴ τῶν εἰωθότων νομίμων*. d) S. besonders 209, a. *εἰσὶ γὰρ οὖν, οἳ ἐν ταῖς ψυχαῖς κυοῦσιν ἔτι μᾶλλον ἢ ἐν τοῖς σώμασιν, ἃ ψυχῇ προσήκει καὶ κυῆσαι καὶ κυεῖν· τί οὖν προσήκει; φρόνησίν τε καὶ τὴν ἄλλην ἀρετήν· ὧν δή εἰσι καὶ οἱ ποιηταὶ πάντες γεννήτορες καὶ τῶν δημιουργῶν ὅσοι λέγονται εὑρετικοὶ εἶναι.*

griffe der göttlichen Begeisterung aber, insofern sie entgegensteht der vernünftigen Einsicht, verbindet Plato an einigen Stellen, in der Apologie und in den Gesetzen [a], auch den des **natürlichen Talents**, und behauptet, daß die Fähigkeit zu dichten nur auf diesem, nicht auf Kunst und Einsicht beruhe. Daß auch darin eine Herabwürdigung der Dichter liegt, zeigt in der Apologie wenigstens der Zusammenhang ganz deutlich; aber war es nicht eben an dieser Stelle vornehmlich die große Masse der Dichter seiner Tage, die er dabei vor Augen hatte? War den Dichtern und den Meistern der verwandten Künste kein höheres Ziel gesteckt nach Plato's Meinung, als das, welchem die nachjagten, die sein Tadel trifft? **Was sollte die Kunst sein nach Plato?** Zur Beantwortung dieser Frage gehe ich nun über.

Wenn nun die nachahmenden Künste nach Plato, wie gezeigt worden, mit der wahren und echten Schönheit nur in sehr entfernter Gemeinschaft standen, so sollten sie doch keineswegs diesen niedrigen Standpunkt festhalten. Durch schöne, durch harmonisch gebildete Werke, die dem Gesicht oder Gehör sich darstellen, sollen sie den Sinn für das Schöne, Harmonische und Wohlanständige, den Sinn für Eintracht, Freundschaft unb Harmonie von Jugend auf unvermerkt in die Gemüther pflanzen [b], welches denn freilich nur solche Künstler vermögen werden, die mit glücklichem Instinkt [c] die Natur des Schönen und Anständigen zu erspähen wissen. Freilich sind es keineswegs allein die Künste, die wir vorzugsweise die schönen nennen, in deren Werken nach Plato Schönheit und Wohlanständigkeit und Harmonie und Ebenmaß sich offenbaren kann. Auch die gesammte Baukunst, die Webekunst und Stickerei [d], so wie die Verfertigung aller möglichen Geräthe gehören nach ihm mit in die Reihe dieser Künste.

a) Apolog. c. 7, 22, b. Gesetze 3, 682. *b*) Staat 3, 401. *c*) εὐφυῶς. *d*) ποικιλία. Vgl. K. O. Müller Archäologie der Kunst, §. 113, 1.

Genug aber, daß doch auch die Musik und Poesie und zwar diese vornehmlich, — denn „nützlich ist die Untersuchung der harmonischen Verhältnisse der Töne für die Erforschung des Guten und Schönen, und die musischen Künste sollen ihr Ziel und ihre Vollendung suchen in der Liebe zum Schönen", sagt Plato auch noch anderswo [a], — mit Musik und Poesie aber auch die bildenden Künste [b], nach Plato Schönheit und Harmonie in ihren Werken offenbaren können und sollen. In wiefern aber kann und soll sich Schönheit in den Werken der nachahmenden Künste offenbaren? Wie verhält sich das Kunstschöne zu allen den anderen Offenbarungen des Schönen? In wie weit prägt sich auch in dem Schönen der Kunst die ewige Idee des Schönen aus? Um diese Fragen zu beantworten, ist zuerst eine Entwickelung der Platonischen Ideen über das Schöne nöthig, auf die wir also durch den Gang der Untersuchung selbst geführt werden.

Wenn nun aber Plato zuerst selbst die Nothwendigkeit einer Begriffsbestimmung des Schönen wiederholentlich in's Licht setzen mußte, indem die Sophisten, übereinstimmend mit der unphilosophischen Menge, genug gethan zu haben glaubten, wenn sie durch recht eklatante Beispiele, z. B. einer schönen Jungfrau, des Goldes u. s. w., einen Begriff, den Jeder in sich selbst finde, erläuterten: so können wir wohl diese Bemühungen hier mit Stillschweigen übergehen und sogleich die Begriffsbestimmungen des Schönen selbst, die Plato gibt, in's Auge fassen, wobei wir uns allmälig von dem niedrigsten Standpunkte, auf den sich der Philosoph, um nur seinen Gegnern verständlich zu werden, stellt, bis zu dem höchsten mit ihm erheben wollen. Eine solche Bestimmung nun des Begriffs des Schönen von einem ganz niedrigen Standpunkte aus finden wir im Gorgias [c], wo das

a) Staat 7, 531, c. 3, 403, c. *δεῖ τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά.* Vgl. auch Den Tex de vi musices ad excolendum hominem e sententia Platonis, 1816, p. 37.
b) *ἡ γραφικὴ καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη δημιουργία.* c) 474, d.

Schöne als das Nützliche, das zu irgend einem Zwecke Taugliche (ganz wie bei Xenophon) oder als das Angenehme oder als das, was Beides zusammen sei, bestimmt wird; so daß die Lust und das Gute [a] die beiden Bestandtheile des Schönen wären. Diese Bestimmung des Begriffes gefällt dem nicht eben zu scharfsinnigen Polus sehr wohl [b]; Sokrates aber hat sie offenbar nur aus der gemeinen Vorstellungsweise entnommen, um selbst von dieser aus den Polus, dem das Unrechtthun als etwas Besseres erschien als das Unrechtleiden, zu widerlegen. Denn da Polus, durch die herrschende Meinung gezwungen, nicht umhin kann, zuzugeben, daß Unrechtthun zum Wenigsten etwas Häßlicheres, Schändlicheres [c] sei als Unrechtleiden, so erweist Sokrates aus jener Begriffsbestimmung des Schönen, daß, — da doch mehr Lust das Unrechtleiden nicht gewähre als das Unrechtthun, — es hinsichtlich des Nutzens, des Guten jenes übertreffen, also besser sein müsse als Unrechtthun. Wenn aber im weiteren Verfolge der Untersuchung der Lust, insofern sie im Gegensatze stehe mit dem Guten oder dem Nützlichen, dem das Gute Bewirkenden [d], immer mehr zugesetzt und an einigen Stellen auch gradezu die schlechte Lust als etwas Schändliches, Häßliches [e], bezeichnet wird; wenn es schön genannt wird, nicht eine schädliche Lust zu erregen, sondern das Gute zu bewirken [f]: so sieht man wohl klar, daß auch schon im Gorgias nicht jeder, sondern nur der nützlichen Lust Plato den Namen des Schönen zugesteht, daß die Lust nach ihm immer nur etwa ein Bestandtheil des Schönen ist, nie irgend Etwas durch sich selbst zu etwas Schönem macht. Dieser Begriffsbestimmung nun, daß das Schöne eine nützliche Lust sei, wird ausdrücklich im größeren Hippias Erwähnung gethan, und zwar am Schlusse der ganzen Untersuchung über das

a) 475, a. b) καλῶς γε νῦν ὁρίζει, ἡδονῇ τε καὶ ἀγαθῷ ὁριζόμενος τὸ καλόν. c) αἴσχιον. d) 499, d. ὠφέλιμον δέ γε αἱ (ἡδοναί) ἀγαθόν τι ποιοῦσαι, κακαὶ δὲ αἱ κακόν τι. e) Gorg. 494, e. 495, b. f) Gorg. 503, a.

Wesen des Schönen [a], die dort eingeleitet wird. Aber indem, was im Gorgias nur leicht angedeutet war, hier urgirt wird, daß nehmlich das Gute verschieden von dem Nützlichen als dem das Gute Bewirkenden sei, wird hieraus das Ungenügende auch dieser Erklärung dargethan, indem, wenn doch, — was zu läugnen nach Plato frevelhaft ist, — das Gute und Schöne Eins wären, nicht zugleich das Nützliche und das Schöne Eins sein könnten. Eine wichtige und inhaltreiche Aeußerung, deren Sinn ohne Zweifel der ist, daß das Schöne ein um sein selbst willen, nicht um eines Anderen willen zu Erstrebendes sei. Denn dieß ist ja nach Plato der Begriff des Guten, daß es einen absoluten, nicht bloß einen relativen Werth habe, während der Werth des Nützlichen nur eben auf dem Guten, welches dadurch erreicht wird, beruht [b]. Nach dieser Bestimmung kann denn also eigentlich auch nicht mehr von dem Schönen in der Art die Rede sein, daß etwas schön zu diesem oder jenem Gebrauche genannt wird; denn dann wäre es ja nicht mehr an sich, sondern nur eben um dessentwillen oder wenigstens nur in Gemeinschaft mit dem, wozu es gebraucht wird, erstrebenswerth, also nicht mehr gut, sondern vielmehr nützlich. Wenn nun aber doch wieder Plato an anderen Stellen das Schöne mit dem Brauchbaren u. s. w. in eine Reihe stellt, wie z. B. im zehnten Buche des Staates, wo er lehrt: daß Tüchtigkeit, Schönheit und Fehllosigkeit irgend eines Kunstproduktes oder lebendigen Wesens oder auch einer Handlung nur immer in Bezug auf den Gebrauch Statt finde, zu dem es von Natur oder durch die Kunst

a) Hipp. maior 297, b. 303, e. *b*) Wer dieß recht beherzigt, wird, glaube ich, den Worten Creuzer's in Bezug auf den Hippias in der inhaltsreichen Vorrede zu seiner Ausgabe vom Plotinus de pulchritudine „nihil certi ibi ponitur, res Scepticorum in morem tractatur" seine Beistimmung schwerlich geben können, noch auch in dem Erfolglosen der Untersuchung im Hippias ein Präjudiz gegen Plato als Urheber dieses Schriftchens finden.

bestimmt sei [a]: so ist dann wohl nur eine nothwendige Akkommodation an den gemeinen Sprachgebrauch anzunehmen, gegen welche Plato übrigens um so weniger sich zu sträuben brauchte, je höher er auch den Begriff des Nützlichen faßte. So wird im vierten Buche vom Staate die Frage, ob es zuträglicher sei, gerecht zu handeln und Schönes zu betreiben und gerecht zu sein [b], möge man nun dabei unbemerkt bleiben oder nicht, oder ungerecht zu handeln und ungerecht zu sein, wenn man nicht Strafe leide noch besser werde durch Züchtigung, (eine Frage, die im Gorgias weitläuftig behandelt wird) dahin beantwortet: daß, da die Seele es sei, wodurch wir leben, diese aber in Unordnung gebracht und zerstört werde durch Ungerechtigkeit, indem dann nichts in ihr das Seine thue, nichts in seinen Gränzen bleiben wolle, allerdings Nichts zuträglicher sei als Gerechtigkeit, Nichts schädlicher als Ungerechtigkeit. Oder vielmehr eine solche Frage wird überhaupt lächerlich gefunden, weil die Antwort sich von selbst versteht. In diesem Sinne nun konnte Plato freilich auch das Schöne ohne Scheu nützlich nennen, wenn er gleich auch noch eine höhere Bedeutung ihm zugestand. Wenn nun aber auch durch die erwähnten Erörterungen das Schöne im Allgemeinen über die Sphäre des Nützlichen hinausgehoben wird: so bleibt uns doch noch verborgen, ob nicht doch vielleicht, und in wiefern das Schöne ein Lusterregendes sei, oder ob auch der Begriff der Lust aus der Begriffsbestimmung verschwinden müsse. Doch auch darüber spricht sich Plato an mehren Stellen deutlich aus, vornehmlich im Philebus, wo nicht die nützliche, aber die reine, die ungemischte, ganz von Unlust freie Lust, die wahrhafte Lust, welche nicht aus der Erfüllung einer merklichen Leere, nicht aus Sättigung der Begierde hervorgeht, also nicht die Aufhebung einer vor-

a) Staat 10, 601. vgl. auch Staat 5, 457, b. *κάλλιστα γὰρ δὴ τοῦτο καὶ λέγεται καὶ λελέξεται, ὅτι τὸ μὲν ὠφέλιμον καλόν, τὸ δὲ βλαβερὸν αἰσχρόν.* b) Staat 4, 445

hergehenden Unlust mit sich führt, als Begleiterin des Schönen, wenigstens des in Tönen und Gestalten und Farben sich offenbarenden, dargestellt und selbst schön genannt wird [a], welchen Namen ihr Plato auch deßhalb wohl gern zugestehn mochte, weil sie als gemäßigte Lust von jener heftigen und leidenschaftlichen Gattung der Lust sich unterscheidet. Nächstdem gehört hierher auch die Auseinandersetzung in den Gesetzen, welche zeigt, wie das Urtheil über das Schöne, vornehmlich in den Künsten, nicht auf die Lust und den davon ausgehenden Beifall der ungebildeten Menge sich gründen müsse [b], sondern auf die Lust und den Beifall der Gebildeten, Einsichtigen, Edeln, bei denen, eben wegen ihrer Bildung und Einsicht, nicht das, was roher Sinnlichkeit schmeichelt, Lust erregen wird, deren Lust vielmehr eben jene reine im Philebus geschilderte Lust sein wird, welche dort zugleich eine reine Erkenntniß der Seele selbst, die aber doch den sinnlichen Wahrnehmungen folge, genannt wird [c] 25). Wie nun aber schön demnach nicht das ist, was überhaupt irgend eine Art von Lust erregt, eben so wenig kann das Schöne schlechtweg als das bestimmt werden, was Liebe errege, wiewohl allerdings nach Plato dem Schönen das zu Theil geworden ist, daß es vor allem Anderen,

a) Philebus 51, b. *Πρωτ. Ἀληθεῖς δ' αὖ τίνας (ἡδονάς), ὦ Σώκρατες, ὑπολαμβάνων ὀρθῶς τις διανοοῖτ' ἄν; Σω. Τὰς περί τε τὰ καλὰ λεγόμενα χρώματα καὶ περὶ τὰ σχήματα, καὶ τῶν ὀσμῶν τὰς πλείστας καὶ τῶν φθόγγων καὶ ὅσα τὰς ἐνδείας ἀναισθήτους ἔχοντα καὶ ἀλύπους τὰς πληρώσεις αἰσθητὰς καὶ ἡδείας καθαρὰς λυπῶν παραδίδωσι.* Vgl. 66, c. *πέμπτας τοίνυν* (nehmlich *τιθεὶς οὐκ ἂν μέγα τι τῆς ἀληθείας παρεξέλθοις*), *ἃς ἡδονὰς ἔθεμεν ἀλύπους ὁρισάμενοι, καθαρὰς ἐπονομάσαντες τῆς ψυχῆς αὐτῆς ἐπιστήμας, ταῖς δὲ αἰσθήσεσιν ἑπομένας.* b) Gesetze 2, 658, e. Da die nachfolgende Auseinandersetzung, Gesetze 2, 668, b., wonach das Urtheil über die Werke der schönen Kunst überhaupt nicht auf die Lust, die man dabei empfindet, sondern auf die Richtigkeit der Nachahmung sich gründet, nicht auf das Schöne überhaupt Beziehung hat, erfährt sie hier noch keine Berücksichtigung. c) Philebus 66, c.

was den Seelen köstlich, das Liebenswertheste ist[a]. Und wenn ferner die Beschaffenheit der Liebe, die das Schöne erregt, nicht sowohl in ihm selbst, das an und für sich wohl immer eine reine und erhabene Liebe erregen müßte, — denn etwas Göttliches und Ewiges stellt sich in allem Schönen dar, — sondern in der Verfassung dessen, dem es sich darstellt, ihren Grund findet: so führt uns dem Begriffe des Schönen die Eigenschaft, daß es Liebe erregt, nicht näher, und wir müssen ihm daher auf andere Weise nahe zu kommen suchen.

So wenig aber überhaupt aus den Wirkungen des Schönen das Schöne selbst genügend erklärt werden kann, — denn auch die Bestimmung, daß das Schöne eine reine, ungemischte, gemäßigte Lust errege, reicht zur Bestimmung des Begriffs noch nicht hin, da eine gleiche Lust nach Plato auch die Wissenschaften gewähren, ohne daß sie in dieser Beziehung grade dem Begriffe des Schönen untergeordne würden[b] —: eben so wenig verhilft uns zu einer wahren Begriffsbestimmung die Natur des Vermögens, durch welches wir das Schöne auffassen. Auch diesen Weg hat Plato eingeschlagen, im Hippias nehmlich, wo er versuchsweise das durch Gehör und Gesicht Angenehme das Schöne nennt. Aber sogleich macht er sich auch selbst den Einwand, daß, wenn auch allenfalls das in den Gesetzen und Einrichtungen Schöne als etwas durch diese Sinne Wahrnehmbares betrachtet werden könnte, der Begriff des Schönen doch auf diese Weise nicht erreicht werde. Denn da das Schöne weder weil es sichtbar, noch weil es hörbar ist, schön sein könne, — denn läge in der Sichtbarkeit der Grund des Schönen, so würde das Hörbare nicht schön sein, und umgekehrt, — eben so wenig aber, weil es angenehm sei, denn nur eine bestimmte Art des Angenehmen solle ja schön sein: so bleibe immer noch die Frage, wo-

a) Phädr. 250, b. *b*) Philebus 52, a. vgl. A. Ruge Platonische Aesthetik, S. 58.

durch nun eben das Sichtbare und Hörbare schön sei, welches das Gemeinsame in beiden sei, wodurch sie schön würden [a] [26]). Wenn nun aber doch das Schöne, insofern es sinnlich wahrnehmbar ist, mit Recht in den Wahrnehmungen dieser beiden Sinne gesucht wird — wie auch im Philebus gewisse Figuren und Töne vorzugsweise schön genannt werden, während auch die Empfindung des Geruchs schon eine minder göttliche Art von Lust genannt und der Name des Schönen nicht auf sie angewendet wird —: so kann auf die Erklärung im Phädrus, wonach das Schöne dadurch vor dem Anderen, was köstlich ist den Seelen und in seinem wahren Sein in einem früheren Zustande von uns ist geschaut worden, vor der Gerechtigkeit, Besonnenheit, Klugheit sich auszeichnet, daß es durch die schärfste und lebendigste unserer Wahrnehmungen, durch das Gesicht, hier in seinen Abbildern wahrgenommen werde [b], für die Bestimmung des Begriffes des Schönen kein Werth gelegt werden, indem Plato dort nur das Schöne, insofern es in schönen Körpern sich darstellt und Liebe erregt, vor Augen hat.

Allein wir dürfen auch nicht lange suchen, um eine andere, eine genügendere Begriffsbestimmung des Schönen bei Plato zu finden. Das Schöne besteht in Mäßigung und Ebenmäßigkeit [c], so heißt es im Philebus [d]; und wenn in derselben Schrift kurz darauf doch das Maß und das Mäßige [e], so wie das Zeitige und Treffende [f], wieder noch als zur ersten Klasse der Elemente des Guten gehörig von dem Ebenmäßigen und Schönen, als der zweiten Klasse angehörig, getrennt

a) S. Hipp. maior 298-304. *b*) Phädr. 250, d. *c*) *μετριότης καὶ ξυμμετρία*. *d*) Phileb. 64, e. vgl. auch Timäus *περὶ ψυχᾶς κόσμου καὶ φύσιος*, 103, c., wo es von der Schönheit des Körpers heißt, ihre *ἀρχαί* wären *συμμετρία ποτί τ᾽ αὐτῶ τὰ μέρεα καὶ ποτὶ τὰν ψυχάν*, bei welcher Erklärung besonders das Letztere, daß Ebenmäßigkeit des Körpers in Bezug auf die Seele schon zur bloßen körperlichen Schönheit gefodert wird, zu beachten ist. *e*) *μέτριον*. *f*) *καίριον*.

werden [a] 27): so sieht man, daß besonders die Begriffe des Ebenmäßigen und des Schönen als die nächstverwandten von Plato betrachtet wurden, und es scheint hiermit Plato der neueren Erklärung des Begriffes der Schönheit, als der Einheit des Mannigfaltigen, sich sehr anzunähern: Denn dieser Begriff liegt doch wohl in dem Ebenmäßigen, welches sich eben dadurch, daß es immer eine Einheit des an sich Verschiedenen, Getrennten bezeichnet, oder, wie Plato sich ausdrückt, aus Vereinigung des bestimmte, feste Verhältnisse begründenden und des entgegengesetzten, schwankende unbestimmte Verhältnisse und Gegensätze hervorrufenden Princips entstanden ist, noch von dem einfachen Begriffe des Maßes und des in sich Mäßigen unterscheidet [b]. Auf diese Erklärung des Schönen deutet denn auch die des Häßlichen wieder hin, im Sophisten, wo die Häßlichkeit „das ganz mißgestaltete Geschlecht der Maßlosigkeit" genannt wird [c]; nur ist hier Maß und Mäßigung als Basis des Schönen bestimmt. Und so heißt es denn auch im Timäus [d]: das Schöne ist nicht maßlos [e], obwohl hernach auch dem Begriffe des Maßes bald wieder der des Ebenmaßes substituirt wird. Ueberhaupt ist natürlich, wenn die Schönheit im Wesentlichen in Ebenmäßigkeit besteht, der Begriff des Ebenmaßes aber auf dem höheren oder einfacheren Begriffe des Maßes ruht, auch das Maßhaltende, was auch wohl als

a) Phileb. 66, a. b. vgl. auch Politikus 284, b. Ordnung und Ebenmaß scheinen auch schon die Pythagoreer, nach Aristoxenus, als Elemente des Schönen aufgefaßt zu haben, s. Mahne de Aristoxeno S. 79 bis 81. *b*) S. besonders Philebus 25, d. e., wo es von der *γέννα τοῦ πέρατος*, welche sich darstellt in dem *ἴσον* und *διπλάσιον*, heißt, daß sie *παύει πρὸς ἄλληλα τἀναντία διαφόρως ἔχοντα, σύμμετρα δὲ καὶ σύμφωνα ἐνθεῖσα ἀριθμὸν ἀπεργάζεται.* Vgl. 26, a. *καὶ μὴν ἔγγε χειμῶσι καὶ πνίγεσιν ἐγγενομένη* (nehmlich *ἡ ὀρθὴ τοῦ πέρατος καὶ ἀπείρου κοινωνία*) *τὸ μὲν πολὺ λίαν καὶ ἄπειρον ἀφείλετο, τὸ δὲ ἔμμετρον καὶ ἅμα σύμμετρον ἀπειργάσατο.* *c*) Soph. 228, a. *τὸ ἀμετρίας πανταχοῦ δυσειδὲς ὂν γένος.* *d*) Timäus 87, c. *e*) *ἄμετρον.*

die Mitte zwischen zwei Extremen bestimmt wird [a], ein Element des Schönen, wenn auch das, was nur als Maß sich darstellt, wie die Zahlen, Gewichte u. s. w., an sich nicht wohl schön genannt werden können. Denn allerdings erzeugen gewisse Maß- und Zahlenverhältnisse, das der Gleichheit z. B. und der Doppeltheit, das Schöne, aber nur indem an sich Verschiednes, Getrenntes, unter ihr Gesetz gezwungen, Gränze und Unbegränztes zugleich in sich darstellt; sie selbst sind nicht schön. Ganz und gar aber wird in's Besondere durch diese Bestimmung das Schöne von der Lust und dem Angenehmen gesondert, indem dieß nicht der gemischten Gattung, wie die Ebenmäßigkeit, sondern dem Gebiete des Unbegränzten, Unbestimmten, was in sich selbst weder Anfang, noch Mitte, noch Ende hat, angehört, wodurch freilich nicht gesagt werden soll, daß Maß, Vernunft, Ebenmaß nicht auch über das Gebiet der Lust ihre Herrschaft erstrecken können, — was doch der Fall sein muß, wenn es eine Lust gibt, die, am Schönen sich erfreuend, schön genannt zu werden verdient, und daß es eine solche nach Plato gebe, haben wir ja oben gesehn; — aber es ist dann ein fremdes Element, welches in sie übergeht und über sie gebietet.

Aber auch das Vollendete, das, wie wir eben gesehn haben, bei Aufzählung der Elemente des Guten zunächst dem Schönen an die Seite gestellt wurde, wird selbst als ein Element des Schönen behandelt. Nichts, was Unvollendetem ähnlich ist, sagt Plato im Timäus [b], möchte wohl jemals schön sein, und wenn auch dort unter dem Vollendeten das, was ein Ganzes im höchsten Sinne ist, verstanden wird, — denn das Weltganze als Abbild des Universums der Ideen ist damit gemeint, —

a) S. Staat 5, 474, wo es heißt, indem von den verschönernden Beinamen die Rede ist, welche Liebhaber den Lieblingen geben: den stumpfnasigen (σιμόν) nennen sie artig (ἐπίχαρις), den habichtsnasigen herrscherisch, der aber in der Mitte zwischen beiden stehe, von dem sagen sie, daß er grade nach dem gehörigen Maße gebildet sei, ἐμμετρώτατα ἔχειν. b) Timäus 30, c.

so möchte doch Plato, wenn er von dem Schönen überhaupt behauptet, daß es nie Unvollendetem ähnlich sei, die innere Vollendung, die allem Schönen eigen ist, damit andeuten wollen. Aus eben diesem Grunde aber, weil sie die vollendetste sei, d. h. die in sich selbst vollendetste, wie durch den Zusatz „und die sich selbst ähnlichste" wohl angedeutet werden soll, wird ja auch die Kugelgestalt von Plato für die schönste unter den Gestalten erklärt [a]; und wenn ferner auch deßhalb diese Gestalt von Plato als die passendste für das Universum betrachtet wird, weil sie alle Gestalten in sich umfasse, (potentia nehmlich), so möchte wohl auch damit ein Merkmal dessen, was wir innere Vollendung nennen, nicht ganz undeutlich bezeichnet sein.

Sind aber Maß, Ebenmaß und Vollendung die Elemente des Begriffes des Schönen: eine weite Sphäre in der That ist es dann, in der es regiert, und die höchsten Begriffe befaßt es unter sich. Auch alle Tugend beruht nach Plato auf Maß und Ebenmaß [b]; im Phädon [c] wird die Tugend eine Harmonie, wie die Schlechtigkeit ein unharmonischer Zustand der Seele [d] genannt; die edle wahre Einfalt des Wesens [e] ist verwandt mit dem Harmonischen, Wohlanständigen und Eurhythmischen [f], die Bösartigkeit [g] mit den entgegengesetzten Eigenschaften [h]. „Tugend ist Gesundheit und Schönheit und Wohlbefinden der Seele, Schlechtigkeit Krankheit und Häßlichkeit und Kraftlosigkeit derselben," mit diesen Worten im Staate zieht Plato ausdrücklich die Tugend in das Gebiet der Schönheit [i]. „Alle Gerechten sind schön und Alles, was sie thun und leiden, eben um des inwohnenden Charakters der Gerechtigkeit willen," sagt

a) Timäus 33, b. Auch schon Pythagoras soll Kreis und Kugel für die schönsten Figuren erklärt haben, s. Diog. Laert. Pyth. 19, 35. (ed. Hübner T. II. 268.) b) Phileb. 64, e. c) Phädon 60, d. d) ἀναρμοστία. e) εὐήθεια. f) εὐαρμοστία, εὐσχημοσύνη und εὐρυθμία. g) κακοήθεια. h) Staat 3, 400, e. i) Staat 4, 444, e. vgl. auch Protag. 349, e.

Plato in den Gesetzen, „wenn sie auch noch so häßlich von Gestalt sein sollten [a]." Das Wesen der Besonnenheit wie das der Weisheit besteht in einer Uebereinstimmung, und beide zeigen sich somit durchaus verwandt dem Schönen [b]. Am häßlichsten ist die Bösartigkeit der Seele, heißt es im Gorgias [c]. Eine Frucht der Anschauung des Urschönen müßte es sein, so lehrt das Gastmahl [d], daß wir nicht bloß Scheinbilder der Tugend, sondern wesenhafte Thaten derselben hervorbringen würden. Die schönen Bestrebungen führen zur Aneignung der Tugend, die häßlichen der Schlechtigkeit, — genug, um die innige Gemeinschaft, in welcher nach Plato Tugend und Schönheit stehn, in's Licht zu setzen. Wie aber mit der Tugend die Schönheit innigst verwandt ist, so wird auch das Gute im weitesten Sinne des Wortes, wo es ein weit umfassenderer und höherer Begriff als der der Tugend ist, als verwandt nicht nur, sondern meistentheils als identisch mit der Tugend behandelt, und deßhalb verwarf ja eben Plato im Hippias [e] die Erklärung des Schönen, daß es eine nützliche Lust sei. Die Identität des Guten und Schönen spricht ferner mit ganz klaren Worten Plato im Timäus aus [f], indem er sagt: „daß alles Gute schön sei"; und eine unsägliche Schönheit ist es, die, nach dem sechsten Buche des Staates, dem Guten, in seiner reinsten und höchsten Bedeutung gefaßt, wo es der Grund des Seins und der Erkennbarkeit der Dinge ist, bei-

a) Gesetze 9, 859, d. vgl. auch Gorg. und den Verf. des Alcibiades I., welcher auch von der Identität des Gerechten und des Schönen als etwas allgemein Zugestandenem ausgeht, 115, a., aber die Identität des Guten (worunter immer hauptsächlich das Nützliche verstanden wird) und des Schönen erst erweisen muß, endlich aber doch Sokrates den Alcibiades zu dem Eingeständnisse bringen läßt: „daß nichts von dem Schönen, insofern es schön, schlecht, noch von dem Häßlichen, insofern es häßlich, gut sei," 116, a. *b*) Staat 4, 432. vgl. auch Charmides 159, b. Gesetze 3, 689. *c*) Gorg. 577, d. *d*) Sympos. 212. vgl. auch die mythische Darstellung im Phädrus 251, a. b. *e*) Hippias 297. 304, a. *f*) Timäus 87, c.

wohnt [a]. Und eben so nahe als dem Guten steht das Schöne auch dem Wahren, denn auch die Wahrheit ist verwandt mit Mäßigung, nicht mit Maßlosigkeit [b]. Noch näher aber treten sich beide Begriffe durch das gemeinsame Merkmal der Reinheit. Denn in jeglicher Gattung, so lehrt der Philebus, ist das, worin sie sich rein, unvermischt mit anderen Bestandtheilen darstellt, zugleich das Wahrste und das Schönste [c]. So ist das reinste Weiß das wahrste Weiß, — denn unverfälscht stellt sich das Wesen des Weißen in ihm dar, — zugleich aber auch das schönste; wieder ein tiefer Blick in das Wesen des Schönen, das in der That reine und einfache Verhältnisse für sich zu fodern, nichts mehr als ein unklares Gemisch verschiedenartiger Elemente, von denen keines sich entschieden ausprägt, keines in seiner Reinheit sich darstellt, zu verabscheuen scheint. Wie denn diese Ansicht Plato auch an einer andern Stelle im achten Buche vom Staate [d] klar ausspricht, wo er dem Staate, in dem Jeder thun könnte, was ihm immer gelüstete, wo also Jeder auf seine eigne Weise leben und die verschiedenartigsten Menschen zu einer Gemeinschaft sich vereinigen würden, zwar Das zugesteht, daß er Vielen als der schönste erscheinen würde, so wie mit Blumen recht bunt verzierte Gewänder Weibern und Kindern als das Schönste erscheinen, nicht aber daß er wirklich der schönste sein würde. Denn die Schönheit, dieß liegt doch dabei zum Grunde, besteht nicht in bunter Mannigfaltigkeit. Welches aber die einfachen Verhältnisse sind, auf denen die Schönheit beruht, darüber findet sich eine merkwürdige Andeutung wenigstens im Timäus [e], wo Plato lehrt, daß zwei Dinge allein in keinem schönen Verhältnisse zu einander stehn könnten ohne ein Drittes, welches das Band sein müsse, wodurch sie zusammengehalten würden. Dieses Mittlere aber müsse eben so zum Letzten sich verhalten wie das Erste zu ihm,

a) Staat 6, 509, b. b) Staat 6, 486, c. c) Philebus 53, a. d) Staat 8, 557, c. e) Timäus 31, b.

und wie das Letzte sich verhalte zu dem Mittleren, so müsse das Mittlere sich verhalten zu dem Ersten; dann finde die rechte Gleichheit in allen Gliedern und die vollkommenste Einheit derselben Statt. Eine solche Proportion aber bilden nach Plato's Staate die drei Tugenden, Besonnenheit, Tapferkeit und Weisheit, untereinander, und sie werden deßhalb mit den drei Grundverhältnissen einer Harmonie, mit dem höchsten, mittleren und tiefsten Tone der Oktave verglichen, und die Gerechtigkeit ist eben nichts als die Proportion der drei anderen Tugenden [a]. Und daß die Schönheit eines Ganzen eben in der Verhältnißmäßigkeit aller Glieder desselben, darin, daß ein jedes eben das an seiner Stelle gehörige sei, nicht in der möglichsten Schönheit jedes einzelen Gliedes an sich bestehe, dieß lehrt uns ebenfalls eine Stelle im vierten Buche vom Staate [b], wo dieß zunächst an einem Werke der bildenden Kunst, welches einen Menschen darstelle, erwiesen wird, welches nicht schön sein würde, wenn man etwa die Augen auf das Allerschönste mit Purpurfarbe, nicht mit schwarzer bemalen wollte, so daß es nicht ein Mal mehr Augen wären. Die Anwendung davon wird dann auf den Staat und die einzelen Stände desselben gemacht. Die innigste Gemeinschaft des Schönen und des Wahren geht aber ferner auch hervor aus der Erklärung des Begriffes des Schönen im Kratylus [c], wonach das Schöne eigentlich das Benennende, das, was den Dingen ihre Namen gibt, τὸ καλόν τὸ καλοῦν, wäre, ein Beiname also des Gedankens [d] und der Vernunft [e], welcher in den Begriff der Schönheit übergegangen sei, weil Alles, was Verstand und Vernunft wirken, löblich, was sie aber nicht wirken, tadelhaft sei. Betrachten wir nun freilich den etymologischen Theil dieser Erklärung, so kann wohl schwerlich Jemand diesem irgend einiges Gewicht beilegen, und die leichte, scherzhafte Behandlung, welche das ety-

a) Staat 4, 443, d. b) Staat 4, 420, c. c) Kratylus 416, a. d) διάνοια. e) νοῦς.

mologische Verfahren durch den ganzen Kratylus erfährt, ist auch hier nicht zu verkennen. Daß aber Alles, was die Vernunft wirke, und nur was die Vernunft wirke, schön sei, dieß war ohne Zweifel Plato's ernsthafte Meinung. Ist doch nichts entfernter von aller Maßlosigkeit als Vernunft und Einsicht, wie der Philebus lehrt [a], und die göttliche Vernunft, von der der Natur nach die menschliche durchaus nicht verschieden ist [b], ist sie es nicht, welche alle Dinge lenkt und ordnet und von der alles Schöne ausgeht? Wie innig nun aber auch das Schöne mit dem Guten wie mit dem Wahren verwandt sein mag, so kann doch immer der Begriff des Schönen nicht mit dem des Wahren und Guten als ganz und gar identisch betrachtet werden; aber auch die bisher entwickelten Merkmale des Symmetrischen, des Vollendeten, des Vernunftmäßigen scheinen doch zu einer erschöpfenden Bestimmung des Begriffes noch nicht hinzureichen. Und in der That findet sich noch ein anderes Merkmal bei Plato wenigstens angedeutet. Schon in der angeführten Stelle des Sophisten läßt er die Häßlichkeit nicht schlechtweg in Maßlosigkeit bestehen, sondern nennt sie: das ganz mißgestaltete Geschlecht der Maßlosigkeit, wonach das Schöne offenbar als das durchaus wohlgestaltete Geschlecht der Ebenmäßigkeit bestimmt werden müßte. Eine Gestalt sonach, so scheint es, würde Alles, was schön genannt werden soll, haben müssen. Was aber versteht Plato unter Gestalt? Daß an eine sichtbare oder überhaupt sinnlich wahrnehmbare Gestalt nicht zu denken sei, ist uns wohl bereits hinreichend klar geworden; und wenn Plato eben an der Stelle, wo er dem Schönen an sich alle Körperlichkeit abspricht [c], — und überhaupt ist ja farblos und gestaltlos und untastbar alles wahrhaft Seiende, die gesammte Welt der Ideen [d], — doch zugleich wiederholentlich von einem Schauen, Erblicken und Sehen [e] des Schönen

a) Philebus 65, d. *b*) Philebus 28-30. *c*) Sympos. 211, a. e. *d*) Phädr. 247, c. *e*) θεάσθαι, βλέπειν, ἰδεῖν· vgl. auch Staat 5, 476, b. οἱ δὲ δὴ ἐπ' αὐτὸ τὸ κα-

spricht, so überzeugen wir uns leicht durch andere Stellen, wo von einem Schauen der wahrhaften Besonnenheit, der Gerechtigkeit u. s. w. die Rede ist [a], daß dieß nichts als ein etwas kühner, fast poetischer Ausdruck für das reine Erkennen ist, wie denn auch gradezu die Vernunft im Phädrus der alleinige Schauer des ewigen Wesens der Dinge genannt wird. Wenn aber im Phädrus der Schönheit auch in ihrem ewigen Sein ein Glanz zugeschrieben wird, und zwar ihr allein ausdrücklich und mit nachdrücklicher Wiederholung [b], und wenn doch auch die Eigenschaft, daß ihre irdischen Abbilder vor denen aller anderen Ideen des frischesten Glanzes sich erfreuen [c], am Ende nur aus einer ähnlichen Beschaffenheit der Idee des Schönen selbst sich erklären läßt: so kann man wohl die Vermuthung wagen, glaube ich, daß Plato den Begriff formeller Vollkommenheit für den des Schönen erkannt habe, ohne daß er freilich, bei noch unvollkommener Einsicht in das Wesen jener bildenden, gestaltenden Kraft der Seele, durch die auch Ideen eine individuelle geistige Gestalt gewinnen, ohne an ihrer Mustergültigkeit zu verlieren, den Gedanken, daß das Gute und Vollendete eben insofern es eine Gestalt gewinne schön sei, mit vollkommener Klarheit zu entwickeln vermochte [d]. Doch es scheint überhaupt gefährlich, auf diesem Gebiete weitere Schritte zu thun, indem wir dem großen Plato leicht Ideen, die er nicht für die seinigen erkennen würde,

λὸν δυνατοὶ ἰέναι τε καὶ ὁρᾷν καθ᾽ αὑτὸ ἆρα οὐ σπάνιοι ἂν εἶεν, und d. ὁ τἀναντία τούτων ἡγούμενός τι αὐτὸ τὸ καλὸν καὶ δυνάμενος καθορᾷν καὶ αὐτὸ καὶ τὰ μετέχοντα ἐκείνου u. s. w. *a*) Phädr. 248, d. *b*) Phädr. 250, b. κάλλος δὲ τότ᾽ ἦν ἰδεῖν λαμπρόν u. s. w. d. περὶ δὲ κάλλους, ὥσπερ εἴπομεν, μετ᾽ ἐκείνων τε ἔλαμπεν ἰόν u. s. w. *c*) Phädr. 250, d. *d*) Auch Ruge, S. 81, macht auf die erwähnte charakteristische Beziehung der Idee des Schönen aufmerksam, glaubt aber doch, daß nach Plato der Unterschied zwischen dem Guten, Schönen und Wahren erst aus dem Hereintreten in das Gebiet des gewordnen Seins entspringe. Was wollte aber dann Plato mit jenem Glanze der Idee des Schönen?

unterschieben könnten. Wir wenden uns daher der anderen noch zu beantwortenden Frage zu, in welcher Stufenfolge wohl Plato die Abbilder des Schönen sich aneinander anreihen lasse, aus deren Beantwortung zugleich auf die Frage, inwiefern in den nachahmenden Künsten sich Schönheit zeige, die Antwort hervorgeht.

Als den untersten Grad der Schönheit nun bezeichnet Plato mit klaren Worten die körperliche Schönheit, als etwas weit Köstlicheres die Seelenschönheit und überhaupt die geistige Schönheit [a]; wie natürlich, da der Grund alles Schönen der Geist oder auch die Seele ist [b], deren bildende Kraft nun freilich in dem eignen Elemente sich wirksamer als in einem ihr fremden erweisen kann, dann aber auch der Körper als ein Vielgestaltiges, Zusammengesetztes, Wandelbares der Idee der Schönheit, in der das Reine und Einfache, wie wir gesehen haben, ein wesentliches Element ist, weit ferner steht als die Seele, die ihrer Natur nach, wie der Phädon lehrt, verwandt ist mit dem Göttlichen und Unsterblichen und Geistigen und Unvermischten, weßhalb sie sich auch dem Reinen und Ewigen und in sich selbst Gleichen zuwendet, sobald sie vom Körper nicht gehindert oder verführt wird [c]. Mannigfaltiger Art aber ist wiederum die sinnliche Schönheit, welche in Gestalten, in Farben, in Körpern, in Lauten und Stimmen sich darstellt [d], und es entsteht auf's Neue die Frage, welcher Gattung des sinnlich Schönen nun wohl Plato den Vorzug vor den andern eingeräumt habe. Wenn nun im Gastmahle als die erste Stufe, von welcher aus man sich zu dem Anschaun und zu der Liebe der wahren Schön-

a) Sympos. 210, b. vgl. auch Gorg. 474, d., wo im Ganzen dieselbe Stufenfolge wie im Gastmahle beobachtet wird. *b*) S. Kratylus, die angef. Stelle. Gesetze 10, 896, f.: *ἆρ' οὖν μετὰ τοῦτο ὁμολογεῖν ἀναγκαῖον τῶν τε ἀγαθῶν αἰτίαν εἶναι ψυχὴν καὶ τῶν κακῶν καὶ καλῶν καὶ αἰσχρῶν δικαίων τε καὶ ἀδίκων καὶ πάντων τῶν ἐναντίων, εἴπερ τῶν πάντων γε αὐτὴν θήσομεν αἰτίαν.* *c*) Phädon 79, c. d. 80, b. *d*) S. besonders Gorg. 474.

heit erheben könne, das Anschaun und die Liebe zu schönen menschlichen Körpern geschildert, und auch im Phädrus der Schönheit des menschlichen Körpers, insofern sie begeisterte Liebe zu erregen vermag, eine hohe Bedeutung beigelegt wird [a]: so könnte man meinen, daß die Schönheit des menschlichen Körpers Plato auch für die reinste und vollkommenste sinnliche Schönheit gehalten habe. Aber dieß kann so unbedingt doch durchaus nicht bejaht werden; daß wenigstens die reinste sinnliche Schönheit nach Plato in dem menschlichen Körper nicht zu finden ist, lehrt der Philebus [b], wo Plato erklärt, daß er unter der Schönheit der Gestalten hier nicht, was eben die große Menge dafür annehmen möchte, verstehe, wie z. B. die von lebendigen Wesen oder von Gemälden, sondern etwas Grades und Abgerundetes und solche Flächen und Körper, die von Dem aus entstehen durch Dreheisen und Richtscheidt und Winkelmaß. Denn diese wären, fügt er als Grund hinzu, nicht zu irgend einem Behufe schön [c], wie die anderen Dinge, sondern immer schön an und für sich und ihrem Wesen nach, und eine gewisse eigenthümliche Lust wäre mit ihnen verbunden. Es ist der Unterschied zwischen dem Schönen und Zweckmäßigen, — über deren Verschiedenheit nach Plato von anderen Gesichtspunkten aus bereits gehandelt worden, — den hier Plato durch die Unterscheidung des an sich und des zu irgend einem Behufe Schönen hervorhebt; und des Namens „schön" vorzugsweise würdig achtete auch er, wie wir deutlich sehen, nur das, was wir auch vorzugsweise schön nennen, nicht das Zweckmäßige, welches indeß der Sprachgebrauch auch schön nannte. Daß aber in diesem letzteren Sinne, inwiefern sie nehmlich von der Natur wohl eingerichtet sind zu ihren Zwecken, lebendige Wesen schön genannt werden, haben wir bereits aus einer Stelle im Staate [d] gesehen, und so haben auch

a) Vgl. auch den Oekonomikus 7, 16. b) Philebus 51, c.
c) *πρός τι καλά.* d) Staat 10, 601.

Gemälde, wie überhaupt alle Werke der nachahmenden Kunst, aus demselben Grunde, insofern sie nehmlich richtig, also ihrem Zwecke, eben diesen bestimmten Gegenstand darzustellen, angemessen verfertigt sind, Anspruch auf Schönheit [a]. Wie aber? sollte Plato von keiner anderen Schönheit der Formen des thierischen und menschlichen Körpers gewußt haben, als von derjenigen, die in ihrer Zweckmäßigkeit besteht? Dann würde die scherzhafte Auseinandersetzung im Xenophontischen Gastmahle, wo von demselben Gesichtspunkte aus die vorzügliche körperliche Schönheit des Sokrates bewiesen wird, fast die Gestalt einer spöttischen Widerlegung Platonischer Ansichten anzunehmen scheinen. Aber schon im Gorgias [b] kennt ja Plato einen doppelten Grund, weßhalb Körper, d. h. thierische oder dort wohl vorzüglich menschliche Körper, schön genannt werden könnten, entweder nehmlich in Rücksicht auf irgend einen Gebrauch, wozu immer ein jeglicher tauglich wäre, oder in Rücksicht auf eine gewisse Lust, wenn sie bei der Beschauung in den Beschauenden Vergnügen erregten. Offenbar ist es das Letztere, weßhalb auch im Philebus gewisse Gestalten schön genannt werden; warum also sollte man nicht auch menschliche Körper an und für sich schön nennen können? Allerdings — so, glaube ich, würde Plato antworten — auch menschliche Körper haben Theil an der absoluten Schönheit, aber eben nur insofern die Formen derselben jenen Grundformen des Schönen entsprechen. Nicht die Körper also, sondern jene Formen sind das Schöne an sich; was sonst am Körper schön genannt wird, führt keiner andern Ursache wegen diesen

a) Gesetze 2, 668, b ff. b) Gorgias 474, d. vgl. auch Diog. Laert. III, 54, 89. der uns als Plato's Lehre berichtet, der Philosoph unterscheide 3 Arten der Schönheit, ἓν ἐπαινετόν, οἷον ἡ διὰ τῆς ὄψεως εὐμορφία· ἄλλο δὲ χρηστικόν, οἷον ὄργανον καὶ οἰκία καὶ τὰ τοιαῦτα πρὸς χρῆσιν εἰσι καλά· τὰ δὲ πρὸς νόμους καὶ ἐπιτηδεύματα καὶ τὰ τοιαῦτα πρὸς ὠφέλειάν ἐστι καλά. Wo Plato so unterscheiden soll, weiß man freilich nicht.

Namen, als um seiner Zweckmäßigkeit willen, nicht einer bloß äußeren Zweckmäßigkeit, wonach alle Glieder so eingerichtet sind, daß sie ihrem Gebrauch entsprechen, sondern auch einer höhern, geistigen, die darin besteht, daß sich in dem Baue des Körpers die geistige Natur des Menschen ausprägt. Nach den Gesetzen dieser Zweckmäßigkeit ist es, wie im Timäus gelehrt wird [a], daß das Haupt, der Sitz des Verstandes, die oberste Stelle im Körper einnimmt, daß zunächst unter ihm, aber durch den Hals getrennt, die Brust, der Sitz des besseren Theiles unserer sterblichen Natur, unter dieser erst der Wohnsitz der Begierde, des schlechteren Theiles unseres sterblichen Wesens, seinen Platz hat. Und daß die Schönheit des menschlichen Körpers nicht durchaus den reinen Effekt des Schönen hervorbringt, — doch wohl eben weil noch ganz andere, rein sinnliche und materielle Elemente sich zu ihr gesellen —, daß sie im Gegentheil oft eine höchst unreine Liebe und Lust erregt, bei dem, der nicht viel geschaut hat von dem Schönen in jenem vollendeteren vorirdischen Leben, darauf weist Plato im Phädrus hin [b], und auch darum konnte ihm der menschliche Körper nicht als eine reine Darstellung des Schönen gelten. Das Schöne also, wie es an sich ist, kennen zu lernen, werden wir uns nach Plato's Meinung allerdings nicht zum menschlichen oder thierischen Körper in der Natur oder in Gemälden wenden dürfen, sondern eben in jenen einfachen geometrischen Figuren werden wir es suchen müssen, die nicht durch materiellen Reiz, sondern als Darstellungen geistiger Begriffe auf uns wirken werden; wonach denn freilich die Geometrie zugleich die beste Aesthetik oder Schönheitslehre sein würde [27]). „Aber nicht bloß gewisse Figuren, auch gewisse Farben, gewisse Töne zählt Plato zu dem an sich Schönen [c]." Welche Farben, gibt er zwar nicht ausdrücklich an; aus der Bestimmung jedoch, daß es die seien, welche denselben Charakter hätten wie

a) 44, d. 69, e. b) Phädr. 250, e. c) Phileb. 52, d.

die genannten Figuren, und einer anderen bereits erwähnten, wonach das reinste Weiß das schönste ist, können wir entnehmen, daß die reinsten und einfachsten Farben und die von dem entschiedensten Charakter ihm als die schönsten gegolten haben. Von den Lauten aber nennt Plato an sich selbst schön die sanften und hellen, welche einen reinen Gesang ausströmen [a]. Hierbei ist die letzte Foderung, die der innern Einheit und Reinheit des Lautes, d. h. hier des einzelen Lautes an und für sich, dessen Einheit und Reinheit darin besteht, daß, wie lang er auch gehalten und fortgezogen werden mag, eine Differenz hinsichtlich der Höhe oder Tiefe in den Momenten, so zu sagen, die ihn bilden, auch durch das feinste Ohr nicht aufgespürt werden kann, leicht verständlich, und findet in dem bereits nach Plato Festgestellten ihre hinreichende Begründung. Die Bestimmung aber, daß die sanften und hellen Töne als schön gelten, scheint, wenn gleich einerseits auch sie in jener Foderung ihre Erklärung findet, in anderem Betracht doch noch einiger Erläuterung zu bedürfen. Offenbar nehmlich sind es zwei Gattungen von schönen Tönen, die hier Plato unterscheidet, und ganz natürlich entsteht die Frage, ob dasselbe oder ein ähnliches Verhältniß hinsichtlich aller schönen Dinge oder nur hinsichtlich der schönen Töne obwalte. Hierüber gibt uns aber der Staatsmann [b] den genügendsten Aufschluß; in diesem Gespräche ist es, wo Plato ausdrücklich alle Dinge, die wir schön nennen, in zwei einander entgegengesetzte Gattungen vertheilt, in deren einer Schärfe und Schnelligkeit [c] und eine gewisse Heftigkeit [d], sei es nun hinsichtlich des Körpers oder der Seele oder der Bewegung der Stimme, in der andern Langsamkeit und Weichheit und Ruhe vorherrschend wären; wobei er indeß zugleich erinnert, daß nur, insofern diese Eigenschaften innerhalb gewisser Maße sich hielten,

a) τὰς λείας καὶ λαμπρὰς τὰς ἕν τι καθαρὸν ἱείσας μέλος. *b*) Politikus 306. *c*) ὀξύτης καὶ τάχος. *d*) σφοδρότης.

etwas Löbliches und Schönes damit bezeichnet werde [28]. In diesem Falle bezeichnet dann das Großartige und Männliche, wie es in einer Stelle in den Gesetzen heißt [a], die eine Gattung, das Wohlanständige und Gesittete die andere, — eine höchst zweckmäßige Klassificirung, die auch in der neueren Zeit wieder unter etwas abweichenden Bestimmungen geltend gemacht worden ist. Unter den Tönen nun, welche der zweiten Klasse angehörten, werden auch im Staatsmann die sanften und gedämpften [b] erwähnt, und es ist wohl kein Zweifel, daß die hellen und lauten Töne der ersten Gattung angehören. Inwiefern aber sind grade die hellen und die sanften Töne als diejenigen zu betrachten, welche einen reinen Gesang ausströmen? — denn dieß sagt doch Plato, indem er ohne Verbindung diese doppelte Bezeichnung der Töne auf einander folgen läßt. Sanfte oder eigentlich glatte Töne, welches die ursprüngliche Bedeutung des Griechischen Wortes ist, sind entgegengesetzt den rauhen und zeichnen sich dadurch aus, daß sie dem Gehör, wie glatte Flächen dem Gefühl, auch nicht die geringste verletzende, selbst nicht leicht verletzende, gleichsam nur ritzende Unebenheit darbieten und somit der sie auffassenden Kraft keinen Widerstand entgegensetzen, vielmehr leicht und gefällig sich an sie anschmiegen, daher auch nicht aufregend auf sie wirken, so daß der Eindruck, den sie hervorbringen, immer ein ruhiger, gemäßigter ist. Helle oder leuchtende Töne, wie das Griechische sagt, sind den dumpfen [c],

a) Gesetze 7, 802, e. *τὸ δὴ μεγαλοπρεπὲς οὖν καὶ τὸ πρὸς τὴν ἀνδρείαν ῥέπον ἀῤῥενωπὸν φατέον εἶναι, τὸ δὲ πρὸς τὸ κόσμιον καὶ σῶφρον μᾶλλον ἀποκλῖνον θηλυγενέστερον ὡς ὂν παραδοτέον ἔν τε τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ.* *b*) *λεῖα καὶ βαρέα*, denn so ist wohl das Letztere in diesem Zusammenhange zu übersetzen. *c*) Aristoteles *περὶ ἀκουστῶν*, ed. Becker, Vol. II, 800, 15. 801, 25. (s. bei Stallb. Phileb. ed. nova Lips. 1826, p. 163.) stellt von den Tönen die *τυφλαὶ καὶ νεφώδεις* den *λαμπραῖς* entgegen, und die letzteren sind nach ihm die *σαφεῖς* und *πυκναί* und *καθαραὶ καὶ πόῤῥω δυνάμεναι διατείνειν.*

wie das Helle überhaupt dem Trüben, entgegengesetzt, und zwar als wohl vernehmbare, durchdringende, gleichsam in einer reinen graden Linie mit Kraft und Entschiedenheit fortschreitende, den unentschiedenen, gebrochnen, schwer vernehmbaren. Die Energie also, die ihnen eigenthümlich ist, unterscheidet sie von den glatten Tönen; wodurch sie aber schön sind, ist es nicht dasselbe wie bei jenen, das Reine, in sich Gleiche und Ununterscheidbare, so daß mit Recht Plato von beiderlei Tönen behaupten kann, daß sie einen einigen reinen Gesang ausströmen?

Wie aber? widerspricht nicht mit dieser ganzen Darstellung im Philebus, wonach gewisse Figuren, Farben und Töne an sich selbst schön sein sollen, Plato sich selbst? Oder wie läßt sich damit die bereits angeführte geringschätzige Aeußerung im Staate vereinigen über alle die, welche, hör- und schaulustig, die schönen Stimmen lieben und Farben und Figuren und Alles, was aus dergleichen Bestandtheilen komponirt ist; „denn die Natur des Schönen selbst vermag ihr Verstand nicht zu schauen und zu lieben," heißt es von ihnen. Dieser scheinbare Widerspruch indeß löst sich, sobald wir die Tendenz der Auseinandersetzung im Philebus genauer in's Auge fassen. Nicht der reine Begriff oder die Idee des Schönen soll dort entwickelt werden, was später zum Theil geschieht, sondern diejenigen Dinge sollen nachgewiesen werden, die jene reine ungemischte Lust, von der Plato handelt, erregen; und dieß sei, so lehrt er, vornehmlich bei dem Schönen der Fall, nicht aber bei dem in Beziehung auf diesen oder jenen Zweck Schönen (dem Zweckmäßigen), sondern bei dem an und für sich Schönen, bei den Dingen also, die an der Idee der Schönheit durch sich selbst, nicht bloß in Beziehung auf etwas Anderes Theil haben. Wenn aber nichts desto weniger Plato die Lust auch an diesen schönen Dingen, die doch von der Idee der Schönheit noch weit entfernt sind, eine göttliche Art der Lust nennt [a] [29]),

a) Denn von der Lust an Gerüchen sagt er: es sei eine minder göttliche Art der Lust, Phileb. 51, e., wenn er gleich auch

und auch unter den Elementen des Guten ihr einen Rang, wenn auch nur den letzten, anweist, indem er diese Empfindungen reine Erkenntnisse der Seele nennt, so scheint auch dieß mit den geringschätzigen Aeußerungen in der angeführten Stelle vom Staate nicht wohl zu stimmen. Aber sind es denn auch jene einfachen, regelmäßigen Figuren und die ihnen ähnlichen Farben, sind es jene einfachen Töne an und für sich, oder nicht vielmehr der Reiz gekünstelten Gesanges, was jene Hör= und Schaulustigen fesselt? Gewiß war dieß Plato's wahre Meinung. Denn jenen einfachen Tönen und Figuren konnte er wohl schwerlich die verführerische Gewalt, durch die sie vom wahren Schönen abziehen, — die er doch den schönen Stimmen und Farben und Gestalten dort beilegt, — zuschreiben, im Gegentheil mußte er ein Mittel, zu dem wahrhaft Schönen sich zu erheben, darin erkennen. Auf die nachahmenden Künste also ist es auch dort abgesehn, die freilich mit jenen einfachen Gestalten, Farben und Tönen sich nicht begnügen, ja überhaupt nicht um das Schöne sich kümmern, wie Plato im zehnten Buche vom Staate lehrt[a], sondern um das, was der großen Menge und den Unkundigen schön scheint. Denn was schön scheint, ist nicht immer schön, wie auch umgekehrt das, was schön ist, nicht immer schön scheint, wie selbst Hippias in dem Gespräche gleiches Namens zugeben muß[b]. „Wie könnte sonst so oft, heißt es dort, Streit sein über das Schöne in Gebräuchen z. B. und Beschäftigungen so wohl unter Einzelen als unter ganzen Staaten, wenn das, was schön ist, immer auch schön erschiene?" Und dieß ist auch der Grund, weßhalb die Begriffsbestimmung des Schönen, daß es das Geziemende[c] sei, im Hippias verworfen wird. Denn entweder sei das Geziemende das, räsonnirt Sokrates, was bewirke, daß

diese Art von Lust zu der Gattung der unschädlichen Ergetzungen zählt. Auf den Namen des Schönen aber hat sie auch nach dem Hippias 299, a. keinen Anspruch. *a*) Staat 10, 601, b. *b*) Hipp. maior 294, e. *c*) πρέπον.

etwas nur schön scheint; dann sei es nicht das, was die Dinge wirklich schön macht, also nicht das Schöne selbst; oder es sei das, was bewirkt, sowohl daß sie schön sind, als daß sie es scheinen; dann könnte aber nichts schön sein und doch nicht scheinen, wie dieß doch wirklich oft der Fall sei. Den dritten möglichen Fall, daß das Geziemende das sei, was bewirke, daß etwas nur schön sei, nicht scheine, konnte Plato billig übergehn, da es dem Sprachgebrauche zu sehr widerstrebte, das Geziemende, welches im Griechischen ursprünglich die Bedeutung des Hervorstechenden, Hervorleuchtenden hat, dann auch grade das bezeichnet, was den Anschein von Etwas hat, dem wirklichen Schönen gleich, dem erscheinenden entgegenzusetzen. Wenn nun aber die Menge, wenn die Unkundigen, die Ungebildeten es sind, nach deren irriger Meinung von dem Schönen der nachahmende Künstler sich richtet, wenn es die Lust des großen Haufens ist, die er zu erwecken sich zum Ziele setzt, — wie nach dem Gorgias und dem zweiten Buch der Gesetze allerdings die nachahmende Kunst meist nur darnach strebt —, des großen Haufens, der doch, nach den Gesetzen [a], nichts versteht von dem Harmonischen und Eurhythmischen, und dreist können wir in Plato's Namen behaupten, von dem Schönen überhaupt: werden dann nicht die nachahmenden Künste in der That jedes Anspruchs auf Schönheit, jedes Anspruchs, der der Rede werth ist, verlustig gehn? Doch wir müssen die Dinge, welche auf Schönheit Anspruch haben, noch weiter in ihrer Stufenfolge verfolgen, um Plato's Ansichten hierüber mit vollkommner Sicherheit ausmitteln zu können. Von dem sinnlichen Schönen gehen wir deßhalb nun zu dem geistigen über. Das geistige Schöne aber stellt sich dar in der Seele überhaupt, ferner in Gesetzen, in Beschäftigungen, in Wissenschaften, wie mehre Stellen bezeugen. Daß nun zunächst die Seele in einem höheren Grade schön sei als der Körper, ist uns

a) Gesetze 2, 670, c.

ebenfalls bereits klar geworden. Darum ist sie aber auch liebenswürdiger, und eher hinsichtlich des Körpers als hinsichtlich der Seele mag der mangelhaft sein, dem unsere Liebe sich zuwendet [a]. „Das schönste Schauspiel aber freilich gewährt dem, der es zu schauen vermag," dieß sind die Worte Plato's im Staate und im Timäus, „die Vereinigung der Seelen- und Körperschönheit, wenn mit der Schönheit des Charakters übereinstimmend ist und harmonirend die Gestalt, indem sie an demselben Gepräge Theil hat; denn die wichtigste und hauptsächlichste Art der Ebenmäßigkeit ist ja eben die zwischen Seele und Körper [b]." Daß nun Plato eine Erkenntniß der wahren Seelenschönheit dem Dichter oder den übrigen nachahmenden Künstlern zugestanden habe, wird wohl nach unseren früheren Auseinandersetzungen schwerlich Jemand behaupten wollen, und nach dem Ideale des tugendhaften und weisen Mannes, welches er in der Person des Sokrates aufstellt, mochte er sich allerdings in den Werken der Dichter vergeblich umsehen. Das Schöne in den Beschäftigungen aber, in Bräuchen und Gesetzen und in den Wissenschaften [c], wird wohl dieß der Dichter von dem Unschönen zu unterscheiden wissen, wenn er doch aller wahren Einsicht entbehrt und nichts als ein Nachahmer ist, oder wird er nicht auch hier das, was den

a) Staat 3, 402, d. *b*) Staat 3, 402, c. *οὐκοῦν ὅτου ἂν ξυμπίπτῃ ἔν τε τῇ ψυχῇ καλὰ ἤθη ἐνόντα καὶ ἐν τῷ εἴδει ὁμολογοῦντα ἐκείνοις καὶ ξυμφωνοῦντα, τοῦ αὐτοῦ μετέχοντα τύπου, τοῦτ᾽ ἂν εἴη κάλλιστον θέαμα τῷ δυναμένῳ θεᾶσθαι;* und Timäus 87, wo besonders das Unebenmäßige, Unschöne und Nachtheilige der Verbindung einer kräftigen Seele mit einem schwachen Körper, und umgekehrt, in's Licht gesetzt wird, worauf es heißt: „*τὸ δὲ ἐναντίως ἔχον πάντων θεαμάτων τῷ δυναμένῳ καθορᾶν κάλλιστον καὶ ἐρασμιώτατον.*" Vgl. auch Staat 9, 591, d. *ὁ νοῦν ἔχων — ἀεὶ τὴν ἐν τῷ σώματι ἁρμονίαν ἀεὶ τῆς ἐν τῇ ψυχῇ ἕνεκα ξυμφωνίας ἁρμοττόμενος φανεῖται — ἐάνπερ μέλλῃ μουσικὸς εἶναι.* c) Gorg. 474, e. 475, a. Hipp. maior 298, d. Sympos. 211.

Schein des Schönen hat, und das, was für schön gehalten wird, uns darbieten für das wahrhaft Schöne? Und doch soll auch das geistig Schöne, selbst das Schöne in Gesetzen und Wissenschaften, welches doch die höchste Würde zu haben scheint, nur eine Stufe für uns sein zu dem Schönen selbst, und von dem Schönen in den Erkenntnissen sollen wir uns erheben zu der Erkenntniß jenes Schönen, welches allein durchaus und auf alle Weise schön ist, und vermöge dessen allein alle Dinge, die schön genannt werden, auch wirklich schön sind [a]. Nicht nur also, daß dieß wahrhafte Schöne kein Gesicht und keine Hände, noch irgend etwas anderes Körperliches, daß es keine bestimmte wahrnehmbare Gestalt hat [b], daß es nicht angefüllt ist mit menschlichem Fleisch und Farben und anderem sterblichen Tand: auch kein Begriff und keine Erkenntniß ist es [c], überhaupt nicht in oder an etwas Anderem befindlich, nicht an einem lebendigen Wesen, nicht an der Erde, nicht am Himmel; denn alles dieß sind doch nur schöne Dinge, nicht das Schöne selbst. Alle schönen Dinge aber sind nur theilweise schön, theilweise auch unschön, und beide Namen können ihnen, je nachdem du sie von der oder von jener Seite auffassest, in diese oder jene Beziehung setzest, beigelegt werden [d], wie z. B. auch alles Große zugleich ein Kleines genannt werden kann, alles Schwere ein Leichtes, im Vergleiche mit etwas noch Schwererem, Größerem nehmlich; diese Steigerung aber ist hinsichtlich aller endlichen Dinge ihrer Natur nach eine unendliche 50). Ueberhaupt aber, wie könnte wohl je das zwischen Sein und Nichtsein Schwankende, von welcher Art doch nach Plato alles Erscheinende ist [e], dem Philosophen als wahrhaft schön gelten, wenn doch nur das Vollkommene schön ist? Auch darum aber müssen die schönen Dinge von dem Schönen an sich

a) Sympos. 211, a. Staat 5, 479, a. *b*) Sympos. 211, a. vgl. auch Phäd. 100, c. *c*) Sympos. 211, a. *d*) Staat 5, 479, b. *e*) S. die angeführte Stelle. Alles dieß ist *μεταξὺ οὐσίας καὶ τοῦ μὴ εἶναι.*

entschieden gesondert werden, weil das Schöne an sich, wie das an sich Gute und Schlechte, Gerechte und Ungerechte, und alle Ideen, ein Einiges ist, während der schönen Dinge doch offenbar viele, ja unzählige sind, vermöge der Gemeinschaft, in welche hier das Schöne mit Körpern und Handlungen und, wie bereits entwickelt worden, auch mit dem ihm Entgegengesetzten, mit dem Häßlichen, tritt [a]. Darin liegt aber zugleich der Unterschied, daß das Schöne selbst ein Ungemischtes, Lauteres und Reines, die schönen Dinge aus mannigfaltigen, verschiedenartigen Bestandtheilen gemischt sind [b]; und es gränzt daran die Bestimmung, daß allein das Schöne an sich sich selbst immer gleich bleibt, während die schönen Dinge entstehen und vergehen, Zuwachs und Abnahme erfahren, überhaupt in einem steten Flusse begriffen sind [c]. Doch es bedarf kaum einer so ausführlichen Auseinandersetzung aller der Prädikate, welche nach Plato dem Schönen an sich zukommen und es von den schönen Dingen unterscheiden. Ist dieß doch nichts den schönen Dingen Eigenthümliches, daß sie nach einem ewigen Muster, das durch alle diese Prädikate sich von den Nachbildungen unterscheidet, gebildet sind; sind doch alle Dinge nach Plato Abbilder ewiger Ideen, das Große und das Schnelle, das Halbe und das Doppelte, Feuer und Wasser u. s. w. nicht minder als das erscheinende Schöne; und wenn dieß den Dingen eine gewisse Erhabenheit mittheilen soll, Abbilder ewiger Ideen zu sein, haben dann nicht alle Dinge gleichen Anspruch auf den Ruhm dieses erhabenen Charakters, auf eine Idealität der Art, die doch auf jeden Fall höchst beschränkt ist, da sie nach Plato's ausdrücklicher Lehre immer nur unvollkommene Abbilder der Idee sind?

a) Staat 5, 476. *καὶ περὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ πάντων τῶν εἰδῶν πέρι ὁ αὐτὸς λόγος, αὐτὸ μὲν ἓν ἕκαστον εἶναι, τῇ δὲ τῶν πράξεων καὶ σωμάτων καὶ ἀλλήλων κοινωνίᾳ πανταχοῦ φανταζόμενα πολλὰ φαίνεσθαι ἕκαστον.* b) Sympos. 211, e. c) Staat 5, 479, a. Sympos. 211, b.

Ja, wenn man allerdings als Plato's Meinung es geltend machen kann, daß die wahre Schönheit in der Gottheit sei, muß nicht auch dieß Plato wie von dem Schönen so von allen andern Ideen behaupten und behauptet es auch in der That von ihnen? So kann denn also der Vorzug der schönen Dinge vor anderen auf keine Weise darauf, daß sie Abbilder einer Idee sind, sondern nur entweder auf eine höhere Bedeutung der Idee des Schönen selbst als anderer Ideen, oder auf die größere Genauigkeit, Schärfe oder Lebendigkeit der Abbilder des Schönen in Vergleich mit denen anderer Ideen sich gründen, und davon wird nun noch gehandelt werden müssen. Was nun zunächst den Rang, welchen die Idee des Schönen einnimmt, betrifft: so ergibt es sich wohl schon aus dem bereits Abgehandelten, daß dem Schönen Plato einen höchst ehrenvollen Rang einräumte, und wenn es im Phädrus heißt, die Gottheit sei schön, gut, weise und alles dem Aehnliche [a], so kann man wohl, da das Gute nach Plato offenbar den höchsten Rang behauptet, das Schöne mit dem Weisen als die nächsthöchsten Ideen bezeichnen, und hierdurch erhält denn auch die Behauptung, daß die wahre Schönheit in Gott sei, schon eine höhere Bedeutung, indem sie nun als eins der wesentlichsten Attribute des göttlichen Wesens sich darstellt. So kann denn freilich auch die Gottheit selbst das Urschöne genannt werden, während alles Andere nicht das Schöne selbst in sich faßt, sondern nur in geringerem oder höherem Maße daran Antheil hat [51]); nur ist dieß kein erschöpfender Ausdruck ihres Wesens, für welchen eher noch das Gute gelten kann, welches ja auch das Schöne als ein Element in sich faßt. Untersuchen wir nun aber ferner, ob etwa auch die Abbilder des Schönen vor denen anderer Ideen einen Vorzug haben, hinsichtlich der Genauigkeit, Schärfe und Lebendigkeit, so lehrt uns auch darüber, wie bereits oben

a) Phädr. 246, e. τὸ θεῖον καλὸν, ἀγαθὸν, σοφὸν καὶ πᾶν ὅ τι τοιοῦτον.

erwähnt, der Phädrus, daß die irdischen Abbilder der Gerechtigkeit und Besonnenheit und des Anderen, was köstlich sei für die Seelen, keinen Glanz hätten, sondern daß nur Wenige mit Mühe vermittelst trüber Werkzeuge, indem sie sich zu ihren Bildern wendeten, die eigenthümliche Natur des durch sie Abgebildeten anschauten, während das Schöne vermittelst des wirksamsten und schärfsten unserer Sinne, des Gesichtes, in dem hellsten Glanze noch in seinen irdischen Abbildern sich uns darstelle. Aus Beiden vereint nun, sowohl aus der Bedeutung der Idee des Schönen als aus der Lebhaftigkeit der Bilder, in denen es sich darstellt, ist dann auch die himmlische Begeisterung zu erklären, welche wohl ausgeprägte Abbilder des Schönen in edlen Gemüthern erregen, eine Begeisterung, welcher nach Plato's schöner Darstellung gewisse Schauer beigemischt sind, denen ähnlich, die einst das Anschauen der Idee selbst vermöge ihrer Erhabenheit in der Seele erregte. Uebrigens braucht kaum wiederholt zu werden, daß es nicht Werke der nachahmenden Kunst sind, die nach Plato diese Begeisterung erregen, sie, die doch immer wieder erst nach irdischen Musterbildern gebildet sind. Daß aber, was nach dem Gewordenen gebildet sei, nicht schön sein könne, lehrt ausdrücklich Plato im Timäus [a], wo aus der Schönheit der Welt der Beweis, daß sie nach ewigem Muster von dem Schöpfer gebildet sei, hergeleitet wird, indem, wenn Gott bei ihrer Bildung auf das Gewordene als Muster geblickt hätte, nothwendig das Entgegengesetzte Statt finden würde.

Doch wenn auch die Werke der nachahmenden Kunst nach Plato an und für sich nur wenig Anspruch auf Schönheit haben, indem sie von dem Schönen in der Idee sich zu weit entfernen: können sie nicht dennoch zur **Bildung des Sinnes für die Schönheit** benutzt werden? und wenn diese Künste, so wie sie wirklich meist geübt werden, diesem Zwecke wenig entsprechen, welche

a) Timäus 29, a.

veränderte Gestalt müßte die Kunstübung gewinnen, wenn sie ihrem Zwecke entsprechen sollten? Die genauere Beantwortung dieser Fragen aus Plato's Lehren bleibt uns noch übrig, und da hierbei durchweg auf die verschiedene Beschaffenheit der einzelen Künste und Kunstgattungen Rücksicht genommen werden muß, so wird zugleich die specielle Theorie der einzelen nachahmenden Künste hier am besten ihre Stelle finden. Wenn wir nun hier zuerst nach einer wissenschaftlich begründeten Eintheilung der nachahmenden Kunst in ihre Klassen und Ordnungen fragen, so werden wir eine solche bei Plato, der immer nur gelegentlich und andere Zwecke verfolgend von den nachahmenden Künsten handelt, vergeblich suchen. Doch gibt er Winke und Andeutungen, die wir nicht unbeachtet lassen dürfen. In einer schon früher erwähnten Stelle im zweiten Buche vom Staate unterscheidet [a] er die Nachahmer, die mit Gestalten und Farben zu thun haben, und die mit der Musik sich beschäftigen, die Dichter nehmlich und Alle, die ihren Werken zur Aufführung verhelfen; und wenn auch an anderen Stellen die Malerkunst und die Musik, beide mit den ihnen verwandten Künsten, als zwei Hauptgattungen der nachahmenden Kunst einander entgegengesetzt werden, oder auch der Theil der nachahmenden Künste, welcher durch das Gehör, und der, welcher durch das Auge wirke, unterschieden wird [b], so hatte Plato offenbar die zwei Hauptgattungen der schönen Künste dabei im Sinne, die auch wir etwa als durch fortschreitende und durch ruhende Mittel wirkende von einander unterscheiden. Zuerst nun mag hier von den musischen Künsten als der nach Plato's Ansicht bei Weitem wichtigeren Gattung, von ihrem Zwecke und den Mitteln, ihn zu erreichen, geredet werden. Es ergibt sich aber schon aus dieser Eintheilung der Künste,

a) Staat 2, 373. *b*) Gesetze 2, 669, a. *εἴδωλ' ἄττα, οἷ' ἡ γραφικὴ γεννᾷ καὶ μουσικὴ καὶ ὅσαι ταύταις εἰσὶ συνέριθοι τέχναι.* Vgl. Staat 3, 401. Politikos 306, d. Staat 10, 603, b. 6. 493, d.

daß Plato der Musik ein ausgedehnteres Gebiet anweist, als wir zu thun gewohnt sind. In der angeführten Stelle im Staate werden unter den nachahmenden Künstlern, die mit der Musik zu thun haben, die eigentlichen Tonkünstler gar nicht einmal ausdrücklich genannt, sondern die Dichter, Rhapsoden, Schauspieler, Chorsänger u. s. w., und wenn im weiteren Verlaufe der dort gegebenen Darstellung nur zwei Bildungsmittel, ein geistiges, die Musik, ein leibliches, die Gymnastik, angenommen werden, so daß die Bildung durch das Mittel der Rede gradezu der Musik zugewiesen [a], und als Element der Musik auch sogleich die Poesie und zwar ganz im Allgemeinen, nicht etwa ein mit der Tonkunst näher verbundener Theil derselben, ausführlich behandelt wird, so kann wohl der weitere Umfang des Begriffes Musik bei Plato auch hiernach nicht mehr bezweifelt werden. Dabei ist diese Bedeutung des Worts, wonach die gesammte Poesie mit zur Musik gehört, durchaus nicht etwa eine metaphorische, wie wenn Plato auch die Philosophie die höchste Musik nennt. Denn als dem Sokrates nach der Erzählung im Phädon durch einen Traum geboten wird, die Musik zu üben, denkt er sogleich dabei an poetische Thätigkeit und beschäftigt sich deßhalb mit Versificirung der Fabeln Aesops. Erst als dieselbe Ermahnung im Traume immer wiederkehrt, denkt er daran, daß die göttliche Stimme wohl etwas Anderes meinen könne und ihn nur im Betreiben der Philosophie als der höchsten Musik befestigen wolle [b]. Nichtsdestoweniger aber findet sich auch schon die engere Bedeutung des Wortes bei Plato. Im Gorgias heißt es von der Musik, daß sie mit der Dichtung

a) Staat 2, 376, e. *b*) Phädon 60. 61, a. In ähnlicher Bedeutung erscheint das Wort auch Kratylus 406, a. *τὰς δὲ Μούσας τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, ὡς ἔοικε, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασαν.* S. auch Phädr. 259, d. vgl. Den Tex, de vi musices ad excol. hominem e sent. Plat. p. 101 sq. und Fr. Jacobs, vermischte Schriften B. 2, S. 263 und 165.

von Gesängen zu thun habe [a]; ein Gesang aber besteht aus Rede, Harmonie und Rhythmus nach einer im Staate gegebnen Begriffsbestimmung [b]; freilich aber müssen die Worte eben sangbar sein, und nur insofern bilden sie hier einen Bestandtheil der Musik; nur die lyrische Poesie also bildet nach dieser Bestimmung vereint mit der Tonkunst die Musik. Damit stimmt denn auch überein, wenn im Phädrus, Stesichorus zwar, nicht aber Homer ein musischer Mann genannt wird [c], weßhalb denn auch nur jener seine Verschuldung gegen Helena erkannt und gesühnt habe. Freilich aber liegt hier ein feiner Doppelsinn in dem Ausdrucke „musisch,“ womit zugleich das sichere Gefühl für Harmonie und Takt im weitesten Sinne, welches uns jede Abweichung vom Rechten sogleich empfinden läßt, bezeichnet werden soll; wie nach einer Stelle im Phädrus auch eine gewisse Feinheit und Zartheit im Benehmen mit dem Begriffe des musischen Mannes innigst verwebt ist [d] 32). Doch es scheint, daß bisweilen die Musik bei Plato gradezu als Tonkunst zu fassen ist, ohne daß man an deren Verbindung mit einem Theile der Poesie dabei zu denken hat. Im Protagoras wenigstens wird die Musik von der Poesie gänzlich getrennt, indem Protagoras beide für eine Art heimlicher Sophistik ausgibt; und auch in der zuletzt angeführten Stelle im Phädrus ist wohl unter dem musischen Manne zunächst

a) Gorg. 449, d. *ἡ μουσικὴ περὶ τὴν τῶν μελῶν ποίησιν.* *b*) Staat 3, 399. *c*) Phädr. 243, c. Die Behauptung übrigens, welche Wachsmuth, Hellen. Alterthumskunde Th. 2, Abthl. 2, S. 391, hauptsächlich auf diese Stelle zu basiren scheint, daß Plato, wie jeder poetische Philosoph, sich mehr zum Lyrischen als zum Epischen hinneige, hat weder in dieser Stelle noch irgend sonst eine feste Basis. Plato wenigstens war ebensowohl epischer und dramatischer Dichter wie Lyriker, und daß die Lyriker, selbst Pindar, sein Tadel nicht minder trifft als die Epiker, auch davon kann man sich leicht überzeugen. *d*) Phädr. 268, d. *ἀλλ᾽ οὐκ ἂν ἀγροίκως γε, οἶμαι, λοιδορήσειαν, ἀλλ᾽ ὥσπερ ἂν μουσικὸς ἐντυχὼν ἀνδρὶ οἰομένῳ ἁρμονικῷ εἶναι — οὐκ ἀγρίως εἴποι ἂν Ὦ μοχθηρέ, μελαγχολᾷς, ἀλλ᾽ ἅτε μουσικὸς ὢν πρᾳότερον* u. s. w.

kein anderer als ein Musiker zu verstehn, so daß Musiker und Harmoniker hier gleichbedeutend ist [a]. Daß aber in dieser engen Begränzung der Begriff der Musik nur sehr selten bei Plato sich findet, davon lag der Grund ohne Zweifel in der Ansicht Plato's von der Nothwendigkeit der innigsten Vereinigung beider Künste, der Poesie und Tonkunst. Denn ausdrücklich tadelt er sowohl die Losreißung der Poesie von der Musik, wenn unmittelbar die metrischen Worte des Dichters von taktmäßigen Bewegungen begleitet würden, ohne in eine Melodie gebracht zu sein, als auch eine Musik ohne Text, ein bloßes Cither- oder Flötenspiel, indem er für den letzteren Fall den Grund beifügt, daß es schwer sei, in dem Takte und der Musik allein ohne Text einen bestimmten Charakter zu erkennen, so daß man nun wirklich wüßte, was hiermit nachgeahmt oder dargestellt werden solle [b]. Doch es kann dieser Tadel, sofern er die Poesie angeht, nur den lyrischen Theil derselben treffen, die gesammte übrige Poesie ist ihrem Wesen nach weit mehr, ja gänzlich von der Tonkunst getrennt. Mithin wird auch in unserer Behandlung der Ideen Plato's die Poesie zuerst für sich betrachtet

a) Protag. 316, d. vgl. auch Staat 3, 402, c. Sophist. 253, b., wo *μουσικός* der genannt wird, der die Kunst besitzt, die zueinander passenden und nicht passenden hohen und tiefen Töne zu erkennen, also eben der *ἁρμονικός*. Eben so wird der Begriff gefaßt Philebus 17, c ff. Gesetze 7, 802, b., wo der *ποιητικός* von dem *μουσικός* bestimmt unterschieden wird. Nachzulesen ist über die verschiedenen Bedeutungen des Wortes *μουσική* bei Plato ein Programm von Körner, Olsnae Ostern 1827. *b*) Gesetze 2, 669, d. *καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρίς* (daß *μέλος* hier nur die Melodie ist, nicht wie sonst der Gesang überhaupt, wo auch der *λόγος* mit zum *μέλος* gehört, zeigt das Folgende), *λόγους ψιλοὺς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῇ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν, ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων.* Vgl. Fr. Jacobs vermischte Schriften B. 3, S. 266.

werden können, worauf freilich die Betrachtung ihres Zusammenhanges mit der Musik wird folgen müssen.

Nun scheint es, als wenn Plato hinsichtlich der Poesie seine Meinung recht deutlich ausgesprochen habe, was er billige an derselben, was er verwerfe, denn im zehnten Buche des Staates sagt er, daß von der Dichtung in seinen Staat nicht aufgenommen werden dürfe Alles, was nachahmend in ihr sei [a], und bald darauf: daß nur Hymnen auf die Götter und Lobgedichte auf treffliche Menschen in seinem Staate Aufnahme finden könnten, welches darnach der nicht nachahmende Theil der Poesie zu sein scheint [b]. Doch Plato selbst läßt von dieser Strenge einiger Maßen nach in den Gesetzen, welche überhaupt mehr das, was nun auch wirklich zu realisiren wäre, im Auge haben. Hier wird nicht nur komischen Darstellungen einiger Eingang wenigstens in den Staat verstattet, — nur sollen nicht freie Bürger, sondern Sklaven und gemiethete Fremdlinge sie einlernen und aufführen, und überhaupt sollen sie durchaus auf keine ernstliche Weise betrieben werden, daher denn auch immer neue Nachahmungen der Art hervortreten sollen, — sondern auch die Tragödie wird wenigstens nicht, wie im Staate, gradezu ausgeschlossen, sondern nur die Foderung an die Tragödiendichter gestellt, daß ihre Dichtungen mit dem, was im Staate Brauch und Gesetz sei, übereinstimmen, ihre Chorgesänge in's Besondere entweder gleich oder besser sein sollen als die vom Staate autorisirten und geheiligten Gesänge, weßhalb sie den Obrigkeiten zuerst zur Prüfung übergeben werden müßten [c]. Hiernach also, scheint es, würde an und für sich wohl keine Gattung der Poesie gänzlich aus dem Staate zu verweisen sein; Beschränkungen aber müssen alle auf gleiche Weise sich unterwerfen, auch die Hymnenpoesie, — denn auch die Hymnen

a) Staat 10, 595, a. *μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητική.* *b*) Staat 10, 607, a. *c*) Gesetze 7, 816, e. 817. vgl. 799 f.

und Enkomien müssen von dazu bestimmten Obrigkeiten geprüft werden, da ja nicht das gesammte Geschlecht der Dichter fähig ist, das Gute und das nicht Gute von einander zu unterscheiden [a] —; und nicht nur die Werke der lebenden, sondern auch die der älteren Dichter werden dieser Prüfung durch obrigkeitliche Personen sich unterwerfen müssen, ja, insofern es nöthig, auch einer verbessernden Umgestaltung, bei welchem Geschäft allerdings auch die Kenner der Dichtkunst und der Musik werden zu Hülfe genommen werden, ohne daß man ihnen jedoch die Hauptstimme dabei zuerkennen wird. Sehen wir nun hieraus, daß die Bestimmung, nach welcher grade die nachahmende Poesie aus dem Staate auszuschließen ist, Plato nicht schlechthin, sondern bloß für seinen idealen Staat geltend macht, so nöthigt uns eine andere Erwägung, auch den Begriff des Nachahmenden in der Poesie noch genauer zu betrachten. Denn wie? ist nicht auch die gesammte Musik, mithin also auch die von ihr nach Plato's Ansichten wenigstens unzertrennliche lyrische Poesie nachahmend [b]? gehören nicht also auch Hymnen und Enkomien zur nachahmenden Poesie, und widerspricht sich nicht also Plato selbst, wenn er einerseits die gesammte nachahmende Poesie aus seinem Staate ausschließt, anderseits doch Hymnen und Enkomien den Zugang verstattet? Dazu kömmt, daß doch auch an einigen Stellen Plato die Dichter überhaupt Nachahmer nennt, ja im Timäus werden ganz ausdrücklich eben die Enkomiendichter mit zu dem nachahmenden Dichtervolke gezählt, indem Plato behauptet, daß auch die Dichter, eben weil sie Nachahmer wären und also nicht über den Kreis des Gewohnten sich erheben könnten, den wahren Staat und die Bürger desselben, insofern man sich ihn nun in kriegerische Bewegung versetzt denken wollte, würdig würden darstellen und preisen können [c]. Es scheint, nur eine

a) Gesetze 7, 801, b. *b*) Gesetze 2, 668, a. 7, 798, d.
c) Timäus 19, d. e.

Auskunft bleibt uns übrig, nehmlich einen doppelten Begriff des Nachahmenden in der Poesie bei Plato anzunehmen, einen weiteren, wonach die gesammte Poesie, einen engeren, wonach nur ein Theil derselben nachahmend sein würde. Nur die im engeren Sinne nachahmende Poesie würde dann aus dem Staate entschieden ausgeschlossen sein. Eine solche engere Fassung aber des Begriffes des Nachahmenden in der Poesie finden wir wirklich im dritten Buche des Staates, wo ein Theil der Poesie, die Tragödie und Komödie, von dem gesammten Gebiete derselben als vorzugsweise nachahmend ausgesondert wird, indem die Gattung, wo der Dichter in eigner Person spreche, die man vornehmlich in den Dithyramben finde, nicht nachahmend, und die epische Poesie, wie einige andere Arten der Dichtung, nur zum Theil, insofern Personen redend eingeführt würden, nachahmend wäre [a]. Erklärt wird das Nachahmen hier als ein „sich selbst einem Andern in Gestalt und Stimme Verähnlichen," wonach eigentlich nur die Schauspielkunst und die dieser verwandten Künste eine nachahmende Kunst im engeren Sinne sein würden. Und daß die Sprache in der That das Spielen einer Rolle, welches eben darin besteht, daß man mit seinem Körper und seiner Stimme eine fremde Person darstellt, vorzugsweise Nachahmung nannte, bezeugt auch eine Stelle im Sophisten, wo diese Art Nachahmung durch den eignen Körper als am meisten nachahmend der durch äußere Werkzeuge entgegengesetzt wird [b]. Durch eine leise Umbiegung des Begriffes aber, indem der Verähnlichung der Stimme eine Verähnlichung der Darstellung, der Art, sich auszudrücken [c], substituirt wird, wird nun von Plato auch der dramatische Dichter

a) Staat 3, 394. *τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ, — εὕροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστά που ἐν διθυράμβοις, — ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι κ. τ. λ.* b) Soph. 267. c) *λέξις.*

und, wie gesagt, zum Theil auch der epische, zum Nachahmer im engeren Sinne gemacht. Diese Gattungen der Poesie also sind es ohne Zweifel, welche Plato auch im zehnten Buche vom Staate, wo er ja auch ausdrücklich auf die früheren Erörterungen hinweist, unter der nachahmenden Poesie verstanden wissen will, und denen er die Aufnahme versagt. Nur ist der Standpunkt, von welchem aus im dritten Buche die Poesie beurtheilt wird, und der, von dem aus er sie im zehnten Buche betrachtet, wesentlich verschieden, welches doch auch nicht ohne Einfluß auf die Fassung des Begriffes des Nachahmenden in der Poesie geblieben ist. Im dritten Buche vom Staate nehmlich handelt Plato, wie schon in der zweiten Hälfte des zweiten, von der Bildung der zukünftigen Wächter des Staates, welche im Allgemeinen in der musischen und der gymnastischen Ausbildung bestehe. Die musische Bildung nun ist zunächst eine Bildung durch Rede, und zwar für die frühere Jugend wenigstens durch erdichtete Reden [a], wie sie bei den Dichtern zu finden sind. In doppelter Rücksicht nun stellt Plato Normen fest, nach welchen die Dichter sich zu achten hätten, erstens hinsichtlich des Inhalts ihrer Dichtungen, zweitens hinsichtlich der Form oder des Wie der Darstellung, und in letzterer Beziehung unterscheidet er zwischen den oben angegebnen Dichtungsarten. Keineswegs nehmlich ist es gleich, darauf will Plato hinaus, in der Form einfacher Erzählung und Beschreibung etwas darzustellen, und sich ganz zu versetzen in die Stelle dessen, von dem man erzählt, so daß nun nicht mehr der Dichter, sondern eben der, den er darstellt, zu sprechen scheint. Ein Darstellen der letzteren Art nehmlich, welches ein Nachahmen zu nennen ist, hat auf das Sein Einfluß, und von Jugend an fortgesetzt kann eine solche Nachahmung eine gänzliche Umwandlung hinsichtlich des Körpers, der Stimme und der Sinnesart in die Natur derer, die wir nachahmen, zur Folge haben. Wer

a) μῦθοι.

also Schlechtes und Unwürdiges nachahmt, würde sich selbst auch verschlechtern und entarten; überdieß sind die Wächter des Staats Werkmeister der Freiheit desselben, und da Niemand zugleich zweierlei Gewerke und Beschäftigungen sorgfältig und tüchtig betreiben kann, so dürfen auch sie keiner anderen Thätigkeit neben ihrem Berufe sich hingeben. Höchstens also dürfen sie das, was für solche sich geziemt, tapfere, besonnene, fromme und edelgesinnte Männer nehmlich, nachahmen, nicht Weiber mit allen den Ausbrüchen weibischer Leidenschaften, nicht Sklaven und Sklavinnen, nicht schlechte Männer, wie sie einander schelten und schmähen und verspotten, nicht Wahnsinnige, auch nicht Matrosen und Schmiede und andere Handwerker, um deren Treiben sie sich gar nicht zu kümmern haben, am allerwenigsten aber wiehernde Pferde und brüllende Stiere und rauschende Ströme und das brausende Meer und den Donner und Alles, was dem ähnlich ist. Doch auch edle Männer werden sie gern und lebendig nur so lange nachahmen, als sie wirklich edel sich zeigen, wo sie leicht sich an ihre Stelle versetzen können, weniger, wenn auch sie fehlen aus leidenschaftlicher Liebe oder Trunkenheit oder durch irgend ein anderes Mißgeschick. Im Gegentheil werden sie Schlechte nur dann nachahmen, wenn etwa ein Mal auch sie etwas Gutes thun, dann aber sogleich wieder in den erzählenden Ton übergehn, um nicht sich umzuformen und hineinzubilden in das Gepräge solcher Menschen, außer etwa ein Mal des Scherzes wegen (in welcher Art ja Plato selbst öfter in seinen Dialogen die Anmaßung und sonstige Erbärmlichkeit der Sophisten in treuster und lebensvollster Nachahmung abschildert), gewiß aber nicht in ernsthafter Absicht und zum Zwecke feierlicher öffentlicher Aufführung. Darum wird denn auch hier dem Manne, welcher gewandt alle möglichen Gestalten anzunehmen und alle Dinge nachzuahmen verstände, von Plato mit allen möglichen seiner Kunst gebührenden Achtungsbezeugungen der Abschied aus dem Staate ertheilt, in welchem der herbere und unlieblichere Dichter, der nach

den angegebnen Normen seine Darstellung regle, vor ihm den Vorzug verdiene [a]. Wenn nun aber hier doch immer die nachahmende Poesie nicht gänzlich verworfen, sondern nur der Nachahmung weniger Raum in der Poesie gegeben wird: so scheint schon damit die Erörterung im zehnten Buche nicht vollkommen übereinzustimmen, indem Plato gleich im Anfange derselben der gesammten nachahmenden Poesie ganz entschieden die Aufnahme in seinen Staat verweigert, wobei er freilich auf die früheren Auseinandersetzungen sich beruft, die härtere Fassung aber, welche er hier seiner Ansicht gibt, aus der innigeren Ueberzeugung von der Verwerflichkeit dieser ganzen Poesie, welche nun durch die Lehre von den verschiedenen Theilen oder Gestalten [b] der Seele gewonnen sei, auch sogleich selbst erklärt [c]. Auf dieser Lehre nun von den verschiedenen Theilen, Kräften oder, wie Plato sagt, Gestalten der Seele beruht auch in der That im zehnten Buche der ganze Beweis von der Verwerflichkeit der nachahmenden Dichtung. Zuerst nehmlich wird hier dem nachahmenden Dichter aller Antheil an der Erkenntniß abgesprochen, weil er nicht nach ihrem wahren Sein oder der Idee nach, sondern nach ihrer erscheinenden Gestalt, ja wohl meist dem bloßen Scheine nach die Dinge darstelle [d], dabei aber auch der Kunst, die Dinge zu gebrauchen, unkundig sei; ja, weil er auch mit dem, der die Dinge gebraucht und darum eine vollständige Kunde derselben besitze, in keinem näheren Verhältnisse stehe, wie doch der für den Gebrauch

a) Staat 3, 398, b. *b*) *εἴδη*. *c*) Staat 10, 595, a. *Καὶ μὴν, ἦν δ' ἐγὼ, πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα περὶ αὐτῆς (τῆς πόλεως) ἐννοῶ, ὡς παντὸς ἄρα μᾶλλον ὀρθῶς ᾠκίζομεν τὴν πόλιν, οὐχ ἥκιστα δὲ ἐνθυμηθεὶς περὶ ποιήσεως λέγω. Τὸ ποῖον; ἔφη. Τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητική· παντὸς γὰρ μᾶλλον οὐ παραδεκτέα νῦν καὶ ἐναργέστερον, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, φαίνεται, ἐπειδὴ χωρὶς ἕκαστα διῄρηται τὰ τῆς ψυχῆς εἴδη.* *d*) Dabei konnte Plato auch an die Verfälschung der Geschichte denken, die nach dem freilich schwerlich Platonischen Minos besonders die Tragödiendichter, durch Neigung oder Abneigung bestimmt, sich erlauben, s. 321, a.

arbeitende Handwerker, der bei seiner Arbeit nach den Aufträgen und Anweisungen, die er von jenem erhalte, sich zu richten pflege, so wird ihm auch nicht einmal der richtige Glaube, den der Handwerker besitze, zugestanden. Zweitens wird der nachahmende Dichter, indem er am liebsten die leidenschaftlichen Bewegungen der Seele schildert und zwar die unmäßigen Ausbrüche derselben, welche nicht durch das Gebot der Vernunft und des Gesetzes, welches ihnen zu widerstreben auffodert, in Schranken gehalten werden, den vernünftigen Theil der Seele, der das Beste in ihr ist, zu Grunde richten, dagegen den unvernünftigen reizen und nähren und stark machen. Daß er es aber vorziehe, das Unvernünftige in der Seele, zum Beispiel die übertriebene Empfindlichkeit für Schmerz, nicht die verständige und ruhige Gemüthsart nachzuahmen, davon sei der Grund der, weil diese, indem sie sich selbst immer gleich bleibe, theils schwerer nachzuahmen sei (denn — dieß war wohl Plato's Meinung — nicht in auffallenden, schroffen und derben Zügen spricht sich ein solcher Charakter aus), theils, wenn man sie nachahmen wollte, nicht so leicht erkannt und verstanden werden würde, zumal in Festversammlungen und unter Menschen von aller Art, wie sie sich in den Theatern versammeln, für die eine solche Gemüthsart etwas gar zu Fremdartiges sei; weßhalb denn Plato selbst zwar auch die Darstellung eines solchen Charakters in Dialogen voll dramatischer Lebendigkeit sich zum Ziele setzte, von der Idee aber, seinen Sokrates etwa zum Mittelpunkte eines öffentlich aufzuführenden Dramas zu machen, weit entfernt war [a]. Indem

[a] Vgl. Ruge Platonische Aesthetik, S. 161. „Den eigentlich darstellungswürdigen Menschen', den wahrhaft Weisen und Gerechten, erhaben über jede Leidenschaft und jedes Unglück, dessen ganzes Leben ein fortgesetztes Sterbenwollen ist, jenen idealen Sokrates, wie er im Gastmahle und im Phädon recht eigentlich zum unerreichbaren Muster für alle Zeiten ist aufgestellt und gefeiert worden, — diese Gemüthsart kann die Dichtkunst nicht zum Gegenstande ihrer Nachbildung nehmen, weil sie gar wenig und bei Wenigen Eindruck machen werde u. s. w."

nun aber der leidenschaftliche Charakter, die schlechtere Verfassung unserer Seele, von den Dichtern mit Vorliebe nachgeahmt wird, so geschieht es — und dieß ist von Allem das Schlimmste —, daß auch die Guten durch die Werke der Dichter an ihrer Seele Schaden leiden. Denn was sie selbst nur mit Mühe in Zaum und Zügel halten, die Lust zu unmäßiger Trauer wie zu Possenreißerei auf der anderen Seite, das wird nun gesättigt und gestillt durch die Dichter und freut sich, und das Bessere in uns läßt nach es zu bewachen, indem es ja fremde Zustände schaut und für sich selbst nichts Schändliches darin sieht, wenn ein anderer Mann, der vorgibt gut zu sein, über die Maßen trauert, diesen zu loben und zu bemitleiden. Aber die fremden Zustände haben auf den eignen des Menschen Einfluß, und die Lust am Leid, die er bei jenen zu einer gewissen Stärke aufgenährt hat, kann er dann bei eignen Zufällen nicht mehr im Zaume halten [a]. Betrachten wir nun unbefangen diese ganze Erörterung, so werden wir zwar nicht läugnen können, daß eine entschiedne Ausweichung von dem Wege, welchen bei der Begriffsbestimmung des Nachahmenden in der Poesie Plato im dritten Buche eingeschlagen hatte, sich in ihr nicht findet; dabei läßt sich aber doch nicht verkennen, daß es auf das, was dort hervorgehoben wurde, nehmlich das Darstellen einer Rolle, das Hineinversetzen in einen fremden Charakter, welches dort nur mit größter Beschränkung den Wächtern des Staats verstattet wurde, hier gar nicht mehr ankomme, sondern daß großentheils die gesammte Poesie, zum Wenigsten aber das Epos durch und durch, nicht bloß in seinen dramatischen Bestandtheilen, die Vorwürfe Plato's treffen, wie er denn auch ganz im Allgemeinen die tragischen Dichter in Jamben sowohl als in epischen Versen (d. h. die Epiker) alle nachahmerisch im höchsten Grade nennt, nur daß vielleicht nach Plato's Meinung die Gattungen der Poesie, welche nicht auf öffentliche

a) Staat 10, 606. b.

Darstellung berechnet sind, sich eher von dem in sie eingedrungenen Verderben zu reinigen vermögen, indem sie nicht in dem Grade dem Geschmacke der Menge zu huldigen brauchen, und also doch auch den edleren, ruhigen und besonnenen Charakter nachzuahmen streben können.

So wenig aber dem Plato bei einer ethischen Beurtheilung der Poesie im Allgemeinen jene zu ganz bestimmten Zwecken im dritten Buche des Staates von ihm entworfene Klassificirung derselben von großem Nutzen sein konnte, wie ja der Dithyrambus z. B., der danach die unschuldigste Dichtungsart sein müßte, im Gorgias entschieden zu den falschen Schmeichelkünsten gezählt und der Tragödie durchaus parallel gestellt wird [a]: eben so wenig konnte er ihr in ästhetischer Hinsicht eine große Bedeutung beilegen wollen, wie doch manche spätere Schriftsteller gethan haben [55]). Wenigstens würden danach auch der größte Theil der lyrischen Poesie und überhaupt die meisten Dichtungen zu der gemischten Gattung, in der bald der Dichter, bald ein Anderer spricht, zu zählen sein, selbst die alte Komödie in Rücksicht auf ihre Parabase, wo ja auch der Dichter in eigner Person hervortritt. Ueberhaupt dürfen wir bei Plato, in dessen Absicht es durchaus nicht lag, eine unabhängige Theorie der Dichtkunst zu entwerfen, eine ästhetisch begründete Eintheilung der Poesie nicht erwarten. Die in Epos, Lyrik und Drama deutet er nur an [b]; wegen der Verwandtschaft ihres inneren Wesens aber, wie es scheint, faßt er öfter Epos und Tragödie zusammen unter dem gemeinschaftlichen Namen der tragischen Poesie [c], wobei er wohl vornehmlich an das Erhabene, Großartige, Heroische, auch wohl an das Schreckliche und Traurige, das beide mit einander gemein haben, dachte; denn diese Bedeutungen haben bei ihm die Worte

a) Gorg. 501, e. b) ἐάν τέ τις αὐτὸν ἐν ἔπεσι ποιῇ, ἐάν τε ἐν μέλεσιν, ἐάν τε ἐν τραγῳδίᾳ. c) So heißt Homer der größte unter den Tragödiendichtern, Theät. 152, e. vgl. Staat 10, 607, und die tragische Poesie zerfällt, wie wir oben gesehen haben, in die ἐν ἰαμβείοις und ἐν ἔπεσιν.

Tragödie und tragisch [34]). Nicht also — dieß kann nun wohl als Resultat feststehen — von bestimmten Dichtungsarten werden wir sagen können, daß sie Plato aus seinem Staate ausgeschlossen [35]), von anderen, daß er ihnen den Zugang verstattet habe; nicht alle Nachahmung in der Poesie, sondern die, welche nicht ihrem wahren Wesen, sondern dem Scheine nach die Dinge darstellt, die Nachahmung, welche nichts, auch das Unwürdigste nicht, in lebendig vergegenwärtigender Darstellung vor Augen zu stellen und mit allen Reizen verführerischer Einkleidung auszuschmücken sich scheut, die Nachahmung überhaupt, welche der sinnlichen Natur des Menschen schmeichelt und, um nur recht bunte und grelle Bilder zu liefern, das Leidenschaftliche im Menschen sich am liebsten zum Gegenstande wählt und eben dadurch diesem immer mehr Nahrung verschafft, eine solche Nachahmung ist es, gegen die Plato sich erklärt, und die versüßte [a], d. h. eben die der Sinnlichkeit übermäßig schmeichelnde Muse, mag sie nun in Gesängen oder in nicht sangbaren Versen sich offenbaren, will er von seinem Staate fern halten; worauf auch in den Gesetzen [b] die Benennung der Dichter „weichlicher Musen Sprößlinge" hindeutet, wie zum Theil auch die Bestimmung [c], daß nur Gesänge gereifter (wenigstens funfzigjähriger) und im Staate geachteter Männer, wenn sie auch nicht musisch wären, nicht die zwar in Musik und Poesie erfahrener, aber als tüchtig im Handeln noch nicht bewährter Männer, möchten sie auch anmuthiger als die des Thamyris und Orpheus sein, auf öffentliche Veranstaltung gesungen werden sollten.

Ob übrigens die Hymnen und Enkomien zur Verherrlichung der Götter [d], religiöser Feierlichkeiten, wie z. B. der gesetzmäßigen Vermählungen [e], und zum Preise edler Männer und Frauen, wenn sie ihre Lebensbahn bereits

a) ἡδυσμένη, s. Staat 10, 607, a. *b*) Gesetze 7, 817. c) Gesetze 8, 829, d. *d*) Gesetze 7, 799, a. *e*) Staat 5, 460, a.

durchlaufen haben [a], lyrisch oder episch wären und dabei auch dramatische Elemente in sich enthielten, so daß der Dichter sich zuweilen auch ganz in die Seele und an die Stelle der trefflichen Männer, die er schildert, hineinversetzte, dieß konnte und mußte Plato dabei völlig gleichgelten. Würde aber nun hiernach Nachahmung der Götter und trefflicher Männer auch in der einzig privilegirten Hymnen- und Enkomien-Poesie immer noch ihre Stelle finden: so wird diese Nachahmung offenbar nicht eine Erzeugung von Scheinbildern, wie Plato insgemein die nachahmende Kunst nennt, sein dürfen. Vielmehr fodert Plato ausdrücklich, daß eine wirkliche Aehnlichkeit zwischen der Nachbildung und dem Urbilde Statt finde [b]; weil aber doch das nachahmerische Volk der Dichter, in unsicherer und irriger Meinung befangen, in das wahre Wesen der Dinge keine oder nur ungenügende Einsicht hat, muß die gesammte Poesie unter Staatsaufsicht genommen, von den Gründern des Staates aber gewisse Normen festgestellt werden, nach welchen die Dichter sich richten müssen, so daß nur die ihnen entsprechenden Dichtungen vom Staate anerkannt werden [c]. Diese Normen [d] nun stellt auch wirklich Plato im Staate und in den Gesetzen fest, zunächst für den Inhalt der Gedichte oder die Fabel derselben, welche, insofern sie nicht leere Erdichtung sein soll, doch der Wahrheit ähnlich und entsprechend gebildet sein muß, Normen, die ausdrücklich auch für die

a) S. Staat 5, 468, e. Gesetze 7, 802, a. Wenn in der letzteren Stelle Plato die Lobpreisungen der Lebenden, die im Staate ohne Bedenken recipirt werden, durch die Worte „*τοὺς ἔτι ζῶντας ἐγκωμίοις τε καὶ ὕμνοις τιμᾶν οὐκ ἀσφαλές, πρὶν ἂν ἅπαντά τις τὸν βίον διαδραμὼν τέλος ἐπιστήσηται καλόν*" für nicht recht zweckmäßig erklärt, so herrscht allerdings keine vollkommene Uebereinstimmung zwischen beiden Aussprüchen. Doch tritt vermittelnd eine andere Stelle in den Gesetzen ein, 8, 829, e., wo wieder von Lobpreisungen der Lebenden die Rede ist, nur wird das *μετρίως δρᾶν* dabei nachdrücklich anempfohlen. *b*) Staat 2, 377, e. *c*) Staat 2, 377. 379, a. *d*) *τύποι*.

lyrische Poesie, die ja auch großentheils bei den Alten reich an mythischem Inhalte war, von Plato geltend gemacht werden [a]. Ja nach dem Phädon würden Mythen in jedem wahren Gedichte gefunden werden müssen, weßhalb Sokrates, nachdem er auf die Auffoderung der Gottheit, Musik zu treiben, zuerst einen Hymnus auf den Delischen Gott gedichtet, — der also mythenleer gewesen sein muß, — dann, weil er selbst auf das Dichten von Mythen sich nicht verstanden, die Fabeln des Aesop dichterisch behandelt, d. h. in Verse gebracht habe [b]. Doch es ist sehr zu bezweifeln, ob Sokrates damit seine eigne, oder nicht vielmehr die herrschende Meinung ausgesprochen habe, da es nicht glaublich ist, daß er einem Tyrtäus, einem Theognis und ähnlichen Dichtern, die ihm, wenn auch für weniger dichterisch, darum doch für nicht minderer Ehre werth als andere Dichter galten, ihr Anrecht auf den Dichternamen so ohne Weiteres würde abgesprochen haben. Dieß aber sind die Normen, die Plato für die Mythen in Bezug auf die Darstellung der Götter und Heroen und überhaupt für den Inhalt aller der Dichtungen, die zur öffentlichen Darstellung kommen oder bei dem Jugendunterrichte angewendet werden sollen, feststellt, und die in der Art geltend gemacht werden, daß auch nicht der mythische Ausdruck, bei ihnen entsprechendem geheimen Sinne, ihnen widerstreiten dürfe, — denn wer von den Jünglingen sei fähig zu unterscheiden, ob ein solcher versteckter Sinn vorhanden wäre oder nicht [c] 56) —: die Götter sollen als Urheber des Guten, nicht des Bösen, als unwandelbar und wahrhaft, frei von Begierde, von Hader und Traurigkeit, wie von unmäßiger Lust am Gelächter,

a) Staat 2, 379, a. Ueber den Begriff des μῦθος bei Plato vgl. Schramm l. c., S. 43. Anm. 1. *b*) Phädon 61, b. Bekanntlich soll schon die Dichterin Korinna dem jungen Pindar es an das Herz gelegt haben, durch Mythen seine Poesie gehörig zu beleben, ohne deßhalb die Ueberfüllung der Poesie mit Mythen, von der er dann ein Beispiel gab, zu billigen. S. Plut. de glor. Athen. ed. Hutten T. 9, 89. *c*) Staat 2, 378, d.

dargestellt werden, und auf ähnliche Weise auch die Sprößlinge der Götter, die Heroen, von denen auch, wie überhaupt von den tapferen Männern, Todesfurcht und unwürdige Vorstellungen von dem Reiche der Unterwelt fern bleiben müssen [a]. Ferner sollen das Gerechte und das Nützliche, Tugend und Glückseligkeit immer als innigst unter einander zusammenhängend von dem Dichter dargestellt werden [b], und zwar so, daß die Tugend an und für sich, nicht ihre Folgen, d. h. der Lohn, der dafür zu erwarten sei, oder der Schein der Tugend als das wahrhaft Nützliche nachgewiesen werde [c]. Die gesammte Tugend aber muß höher gestellt werden als ihre einzelen Theile, so daß z. B. nicht die Tapferkeit als höchste oder einzige Tugend hervorgehoben werden darf [57]). Nach diesen Normen gedichtete Hymnen und Enkomien würden also den poetischen Bedürfnissen des in den Büchern vom Staate gegründeten idealischen Staats vollkommen genügen. Doch schon in den Gesetzen werden, wie wir gesehen haben, die Gränzen weiter hinausgerückt und auch der Tragödie und der Komödie, gewiß also auch dem Epos, (das im Ganzen von Plato noch höher als die Tragödie gestellt wird, worauf vornehmlich die überhaupt von großem Scharfblick zeugende Bemerkung hindeutet, daß an den Homerischen und Hesiodischen Gesängen die noch des vollen Besitzes ihrer Geisteskräfte sich erfreuenden Greise, an der Tragödie die gebildeten Frauen, die Jünglinge und überhaupt die große Masse, an der Komödie die größeren Kinder, wie die kleineren an Gauklern und Taschenspielern, das meiste Behagen fänden [d],) unter gewissen Bedingungen der Eingang gestattet. Inwiefern der Tragödie, das läßt sich aus dem Vorigen nun wohl leicht entnehmen; gewiß nicht, insofern sie die Lust am Weinen und Klagen in uns aufregt, welches auch im Philebus Plato als Wirkung der Tragödie

a) Staat 2, 377 bis 3, 392. *b*) Gesetze 2, 662. *c*) Staat 10, 612, b. d. *d*) Gesetze 658.

darstellt, weßhalb die Empfindung, die tragische Darstellungen in uns erwecken, zu den aus Lust und Unlust gemischten gehöre [a]; eben so wenig, insofern das Schreckliche und Furchterregende nebst dem Jammervollen den wesentlichen Inhalt der Tragödie bildet, wie man dieß nach einer Aeußerung im Phädrus schon zu Plato's Zeit gemeinhin annahm und damit des Aristoteles Furcht und Mitleid vorbereitete [b]. Nur als einer Darstellung großer und erhabner, eben durch Leidenschaftslosigkeit erhabner, vom Unglück, das ja für sie nie ein wahres Unglück ist, nicht zu erschütternder Charaktere konnte Plato der Tragödie von seinem Standpunkte aus Gerechtigkeit widerfahren lassen. Dann ähnelt eben eine Tragödie dem erhabnen Drama des besten und edelsten Lebens, welches Plato selbst eine Tragödie, die höchste und wahrste Tragödie nehmlich, nennt. Danach wird denn auch ungeachtet der relativen Anerkennung, welche Plato in den Gesetzen [c], ihrer sittlichen Wirkung wegen solchen Tragödien widerfahren läßt, in welchen blutschänderischer Verbindungen schreckliche Folgen an den Beispielen eines Thyestes oder Oedipus oder Makareus in's Licht gestellt werden, eine Darstellung von Frevelthaten und des aus ihnen hervorgehenden Unheils nach Plato schwerlich die Aufgabe der Tragödie bilden dürfen. Wie richtig übrigens der große Denker auch die Foderungen der Kunst an die Tragödie erkannt habe, davon zeuge das Urtheil, welches er im Kratylus beiläufig über den Deus ex machina der Tragödiendichter ausspricht [d]. Ein Nothbehelf der Dichter, nichts weiter, sei es, wenn sie nehmlich den geschürzten Knoten auf eine natürliche Weise zu lösen nicht im Stande wären, grade wie wenn Jemand aus der Verlegenheit, die Urwörter der Sprache zu erklären, dadurch sich heraushelfen wollte, daß er sie als von den Göttern festgestellt betrachtete. Und so läßt Plato auch die **Komödie**, die im Staate gleiche

a) Phileb. 48. *καὶ μὴν καὶ τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι.* *b*) Phädr. 268, c. *c*) Gesetze 8, 838, c. *d*) Kratyl. 425, d.

Verdammniß mit der übrigen nachahmenden Poesie erleiden mußte, weil sie den Hang zu Possenreißereien, deren wir uns sonst schämen würden, in uns nähre und gleichsam autorisire, in den Gesetzen [a] als eine spottende Nachahmung körperlicher und geistiger Häßlichkeit durch Rede, Gesang und Tanz gelten. Denn ohne Lächerliches könne man auch nicht das Ernste, so wie überhaupt Gegensätze nur an und durcheinander, kennen lernen; damit man also selbst immer ernst und würdig handle, müsse man auch die entgegengesetzte Handlungsweise kennen lernen, widrigenfalls man leicht aus Unkunde selbst etwas Lächerliches thun und sprechen könnte. Nur dürften, wie erwähnt, der Darstellung solcher Scherzspiele [b] nicht Bürger, sondern Fremde und Sklaven sich unterziehn, wovon den Grund Plato, wie wir gesehn haben, bereits im Staate genügend auseinandergesetzt hat. Das Gebiet persönlicher Satire indeß durfte freilich die auf solche Weise zur Darstellung gelangende Komödie nicht betreten; keinem Komödien- oder Jamben- oder auch lyrischen Dichter soll es frei stehen, so wird in den Gesetzen verordnet [c], durch Wort oder bildliche Darstellung, sei es nun im Zorn oder ohne Zorn, irgend einen von den Bürgern auf irgend eine Weise komisch durchzuziehn [d], und Verweisung oder eine schwere Buße an Gelde ist die Strafe des Uebertreters. Dabei bleibt jedoch die persönliche Satire nicht gänzlich untersagt; denen, welche als tüchtige Männer im Staate sich bewährt und bereits das würdige Alter von funfzig Jahren erreicht haben, soll es freistehn, wie lobende so auch strafende Gesänge auf Die in's Besondre, welche bei den öffentlich angestellten Kriegsübungen sich vortheilhaft oder unvortheilhaft ausgezeichnet haben, zu dichten, welche dann öffentlich abgesungen werden sollen. Indeß muß auch in diesen die Satire einen rein scherzhaften Charakter haben, und nicht aus zorniger Auf-

a) Gesetze 816, e. b) περὶ γέλωτα παίγνια. c) Gesetze 11, 935, e. d) κωμῳδεῖν.

regung hervorgehn, und dem Aufseher über die gesammte Jugend bleibt es überlassen, je nachdem sie so beschaffen ist oder nicht, sie aufzunehmen oder zu verwerfen [a]. Womit denn recht gut auch die Norm übereinstimmt, die im Staate aufgestellt wird [b], daß nur das Schlechte und Unverständige, nicht das, was etwa gegen die herrschende Sitte verstoße und bei deren Wandelbarkeit vielleicht bald gar keinen Anstoß mehr erregen werde, von den Dichtern der Komödie als lächerlich dargestellt und verspottet werden solle, wie zum Beispiel nicht die für die Hüter des Staats von Plato gefoderte Weibergemeinschaft, eine Idee, die früher schon in den Ekklesiazusen, freilich nicht in der von Plato ihr gegebenen Fassung, Aristophanes Spott erfahren hatte [c]. Durch diese öffentlich autorisirte Satire aber wird der Dichter gewiß nicht Freude über die Unvollkommenheiten Anderer zu erregen suchen, welche nach einer im Philebus sich vorfindenden Auseinandersetzung durch die Komödie bewirkt wird; und überhaupt konnte wohl Plato nicht meinen, daß wir immer und durchaus in die dort ausführlich beschriebene Stimmung durch die Komödie versetzt würden, da er dieser wohl sonst ganz den Eingang in seinen Staat würde verweigert haben. Vielmehr sollen wir, dieß war offenbar nach der oben aus den Gesetzen angeführten Stelle seine Meinung, durch Lächerlichkeiten, die uns hier an Anderen dargestellt werden, auf uns selbst und den Keim zu ähnlichen Fehlern, der in uns liegt, aufmerksam werden; überhaupt aber soll durch die Darstellung des Lächerlichen das Gefühl des Echten und Würdigen in uns um so mehr befestigt und geschärft werden. So würde denn diese Freude über die Unvoll-

a) S. Gesetze 8, 829, d., worauf in der so eben angeführten Stelle verwiesen wird mit den Worten *οἷς δ' εἴρηται πρότερον ἐξουσίαν εἶναι περὶ τοῦ ποιεῖν εἰς ἀλλήλους, τούτοις ἄνευ θυμοῦ μὲν μετὰ παιδιᾶς ἐξέστω* u. s. w. b) Staat 5, 452, d. c) Daß der Spott in den Ekklesiazusen nicht namentlich gegen Plato gerichtet ist, darüber s. Socher über Plato's Schriften, S. 340 ff.

kommenheiten Anderer, über eine Schlechtigkeit derselben, die nach Plato auf einem Mangel an Selbsterkenntniß beruht, — wenn man sich nehmlich entweder für reicher oder körperlich oder geistig begabter halte, als man wirklich sei, — insofern nach der Auseinandersetzung im Philebus die Empfindung des Lächerlichen eben hierin besteht, wie auch im Allgemeinen wohl zugegeben werden muß, allerdings immer ein Bestandtheil der Stimmung, in welche uns die Komödie versetzt, bleiben, und zwar als die erste Regung, die wir empfinden, betrachtet werden müssen; andere Betrachtungen aber würden allmälig diese Empfindung zu schwächen und zu verdrängen vermögen. Allein Plato begnügt sich nicht, eine Freude an der schlechten Seelenverfassung, in's Besondere der Dünkelschönheit und Dünkelweisheit [a] Anderer, als Grund der Empfindung des Lächerlichen anzugeben; indem er nachweisen will, wie die Empfindung, die wir bei Komödien haben, auch keine reine Empfindung, sondern aus Trauer und Lust gemischt sei (wodurch sie also von der Empfindung für das Schöne ganz verschieden ist, eben so wie die Empfindung für das Tragische), läßt er diese Freude sogar aus Neid, welcher an sich immer eine Art von Traurigkeit sei, hervorgehn. Meinem Urtheile nach indeß mangelt es der Auseinandersetzung, durch welche er dieß zu zeigen sucht [b], gänzlich an Evidenz. Da nehmlich für ein Zeichen des Neides die Freude über die Uebel derer, die uns nahe stehen, oder der Freunde erklärt wird, — wie auch nach Xenophon der Neid auf den Zustand der uns nahe Stehenden, nicht der Feinde, sich bezieht [c] —, so kam Alles darauf an, zu zeigen, daß auch die Freude, die wir bei Komödien empfinden, sich auf Uebel der Art beziehe. Eben darum wird sie auch, wie der Neid, eine ungerechte Lust genannt, welches die Lust über die Uebel der Feinde nach Plato durchaus nicht ist. Eben dieß aber zeigt Plato durchaus

a) δοξοκαλία und δοξοσοφία. b) Phileb. 19. c) Xenoph. Memorab. 3, 9, 8.

nicht; denn für einen Beweis kann man es doch nicht halten, wenn er sagt: „daß uns lächerlich nur die erschienen, von denen wir nicht fürchten dürfen, daß sie verlacht sich an uns rächen würden; die, von denen wir dieß fürchten müßten, deren Mängel also mit Kraft verbunden wären, würden wir furchtbar, gewaltig, feindselig, ihre Verblendung feindselig und häßlich, nicht aber lächerlich nennen, denn schädlich allen Nahestehenden sei sowohl sie selbst als Alles, worin sie sich auspräge." Es ist nicht zu läugnen, daß hier von Plato sehr scharfsinnig die Natur des Lächerlichen erläutert wird, und daß die Definition des Lächerlichen, die wir bei Aristoteles finden, in diesen Bestimmungen schon beinah vollständig enthalten ist. Zu unserem Zwecke indeß thut diese Bestimmung wenig; denn auch die Feinde sind uns ja oft keineswegs furchtbar und auch ihre Verblendung kann uns deßhalb lächerlich erscheinen, oder, wie auch Plato selbst zuzugeben scheint, auch die solcher Menschen, die uns weder freund noch feind sind [a]. Ferner sieht man nicht, warum grade die Anderen unschädliche Verblendung der Freunde in der Komödie als lächerlich dargestellt werden soll. So begreift man denn wohl, wie eine mißgünstige Schadenfreude in die Empfindung des Lächerlichen, welche die Komödie in uns erregt, sich mithineinmischen kann, nicht aber wie, was doch Plato thut, unsere Seelenstimmung bei Komödien überhaupt auf eine solche Schadenfreude zurückgeführt werden könne, deren Erregung doch auch die großen komischen Dichter der Griechen zu Plato's Zeit gewiß sich nicht zum Ziele setzten [38]). Indem nun nur noch die lyrische Poesie eine nähere Betrachtung erfodert, wenden wir uns, bei der innigen Verbindung, in welche diese von Plato wie von den Griechen überhaupt mit der Tonkunst gesetzt wird, sogleich lieber den Ansichten Plato's über die Musik zu. Um nun sogleich dem Eigenthümlichen der Musik im engeren Sinne nahe zu treten, wollen wir

a) 49, d.

zuerst Plato's Bestimmungen über **Harmonie** und **Rhythmus**, die beiden eigenthümlichen Elemente derselben [a], die Ansichten, die er über den Einfluß derselben entwickelt, und die Foderungen, die er an die Musik in beiderlei Hinsicht stellt, darlegen. Doch auch der **Rhythmus** gehört nicht ausschließlich der Musik an, sondern, insofern er in den Bewegungen des Körpers sich zeigt, der Tanzkunst, welche zum Theil zwar mit der Musik innigst verbunden ist, doch aber auch noch besonders von Plato behandelt wird [b]. Nur als die Regelung [c] der Bewegung der Stimme, als das geordnete Verhältniß des Schnellen und des Langsamen in den Tönen [d] bildet er mit der Harmonie, welche in der Regelung der Stimme hinsichtlich der Mischung hoher und tiefer Töne besteht [e], das Wesen der Tonkunst. Auffallen könnte es, daß bei allen diesen Bestimmungen Plato immer nur die Vokalmusik im Sinne hat; der geringe Werth indeß, den er, wie die Alten überhaupt, auf die Instrumentalmusik legte, welche selbständig, wie wir bereits gesehn haben, überhaupt nicht auftreten sollte, macht dieß erklärlich. Rhythmus und Harmonie aber, die beiden Elemente der Musik, sind nach Plato [f] ein und desselben Ursprungs. Wenn nehmlich der Trieb sich zu bewegen, Stimme und Körper zu regen, das Unvermögen sich ruhig zu halten, allen jungen Thieren eigen ist, weßhalb sie denn hüpfen und springen und alle möglichen Töne ausstoßen: so ist dem Menschen der Sinn für das Geordnete und Ungeordnete in den Bewegungen eigenthümlich, und es ist die harmonischgestimmte und rhythmisch sich regende Empfindung [g] mit Lust verbunden, einer Lust, die wir wohl unbedenk-

a) Gesetze 2, 655, a. *περὶ ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν οὔσης τῆς μουσικῆς.* b) Gesetze 2, 672, e. c) *τάξις.* d) *ὁμολογία*, s. Sympos. 187, c. e) Sophist. 253, b. Phileb. 17, c. f) Gesetze 2, 653, d. e. f. vgl. Boeckh zu dieser Stelle in der Schrift: In Platonis qui vulgo fertur Minoem eiusdemque libros primos de legg. 1806. S. 128. g) *ἡ ἔνρυθμός τε καὶ ἐναρμόνιος αἴσθησις.*

lich mit unter dem Geschlecht jener reinen und göttlichen Lust begreifen können, von der Plato im Philebus sagt, daß wir sie bei Betrachtung gewisser Figuren und beim Hören gewisser Töne empfinden, wenn gleich dort eigentlich nur von einfachen Figuren und Tönen die Rede ist. Es ist aber die Lust am Harmonischen und rhythmisch Geordneten nicht etwa nur eine durchaus unschädliche Lust, und nicht augenblickliche Ergetzung allein gewährt die Musik [a], sondern weit höhere Zwecke ist sie zu erreichen bestimmt. Die Harmonie, so spricht Plato im Timäus [b], däucht, indem ihre Bewegung verwandt ist mit den Umläufen, die in der Seele Statt finden, dem, welcher mit Vernunft der Musen sich bedient, nicht, wie es jetzt der Fall ist, zu einer vernunftlosen Lust tauglich zu sein; sondern sie ist gegen den in uns entstandenen unharmonischen Umlauf der Seele zur Regelung und inneren Uebereinstimmung derselben als Mitstreiterin von den Musen gegeben; und der Rhythmus wiederum wurde wegen der des Maßes und der Anmuth entbehrenden inneren Beschaffenheit der Meisten von uns zum Helfer dagegen von eben denselben gegeben. Diesem tiefsinnigen Ausspruche brauchen wir wohl nicht erst andere, die Aehnliches andeuten, gleichsam zur Verstärkung hinzuzufügen [c]. Wir wenden uns vielmehr der Untersuchung zu, was für Harmonieen und Rhythmen vornehmlich Plato von seinem ethisch-politischen Standpunkte aus gebilligt habe. Hierüber nun gibt uns Plato zunächst in dem Staate bestimmte und

a) Gesetze 2, 670. b) Timäus 47, d. c) Vgl. kann noch werden: Staat 3, 401, d. Ἆρ᾽ οὖν, ἦν δ᾽ ἐγώ, ὦ Γλαύκων, τούτων ἕνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφὴ, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς, ὅ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία καὶ ἐῤῥωμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς, φέρει τε τὴν εὐσχημοσύνην, καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα. Aehnliches lehrt auch Protagoras im Gespräche gleiches Namens, 326, b. τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν (οἱ κιθαρισταὶ) οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵν᾽ ἡμερώτεροί τε ὦσι, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν.

bündige Auskunft. Unter allen den Tonsystemen nehmlich, welche aus den verschiedenen Bestimmungen der Abstände der Töne von einander hervorgehen, werden nur zwei der Aufnahme werth befunden, wie es scheint, das Dorische und Phrygische, obgleich Plato, indem nach Verwerfung aller übrigen nur noch diese beiden übrig bleiben, nicht sowohl ausdrücklich für deren Aufnahme sich erklärt, sondern vielmehr als ein der Musik Unkundiger nur den Charakter der Harmonieen bestimmt, welche der Aufnahme würdig wären, oder, wie es in seiner Ausdrucksweise lautet, das, was durch sie nachgeahmt werden müsse, angibt [59]). In den Rhythmen nehmlich, so wie in der gesammten Musik, sind Nachahmungen der Sitten besserer und schlechterer Menschen enthalten, so lehrt Plato in den Gesetzen; und wenn im dritten Buche vom Staate die beiden Harmonieen, welche Billigung finden, gradezu als Nachahmungen der Laute und Betonungen des in kriegerischer oder überhaupt gewaltsamer Thätigkeit begriffenen Tapferen und des bei friedlicher und freiwilliger Thätigkeit besonnen und gemäßigt Handelnden dargestellt werden: so ist doch auch diese Bestimmung, wie die Natur der Sache lehrt, nicht äußerlich zu fassen; und indem doch nur das für die Sprache des Tapferen und die des Besonnenen Charakteristische durch musikalische Töne nachgeahmt wird, so ist es wiederum doch eigentlich die Nachahmung des Charakters, welche die Musik sich zum Ziele setzt. Warum nun aber nur eben diese beiden Harmonieen und die ihnen entsprechenden Rhythmen von Plato gebilligt werden, davon liegt der Grund am Tage. Wenn nehmlich, wie in den Gesetzen [a] Plato allgemeiner sich ausdrückt, überhaupt alle die Gesänge und Tanzbewegungen schön sind, welche aus geistiger Tugend und körperlicher Tüchtigkeit oder auch einem Abbilde derselben hervorgehen, so zeigt es sich leicht, da andere Tugenden schwerlich unmittelbar durch Töne und Bewegungen in

a) Gesetze 2, 655, b.

die Erscheinung treten können, daß entweder Kraft, Muth und Tapferkeit, überhaupt ein männlicher Charakter, oder Mäßigung, Bescheidenheit und Besonnenheit, der edlere weibliche Charakter, wie Plato an einer anderen Stelle sich ausdrückt[a], in ihnen sich ausprägen müssen. Wie aber? — diese Frage ist es, welche sich uns hier aufdrängt, — gehört nicht auch die Musik zu den nachahmenden Künsten? Treffen nicht auch sie also alle Vorwürfe, welche Plato auf diese Künste häuft? Bringen sie nicht alle nur Scheinbilder hervor, und wie können also von der Musik wahrhafte Nachahmungen der Tugend und ihrer Aeußerungen erwartet werden? Gehört nicht dazu eine Erkenntniß des Wesens des Guten und des Bösen, die doch durchaus dem nachahmenden Künstler nicht zugestanden werden kann? Folgendes etwa könnten wir in Plato's Sinne auf diese Einwürfe erwiedern. Immerhin konnte Plato auch die Musik unter die Scheinbilder hervorbringenden Künste rechnen, obgleich er dieß nirgends ausdrücklich thut; denn auch sie schafft nicht Werke, die eine Art von kompakter Realität oder eine objektive Wahrheit und Wesenhaftigkeit in sich hätten, welche eben dem Scheinbilde nach Plato fehlt. Auch die Töne sind ja nichts Wesenhaftes an oder in den Dingen, und ein Musikstück hat nicht die Wahrheit einer philosophischen Untersuchung. Nichtsdestoweniger aber konnte und mußte er bei der innigen Verbindung, in welche er, wie die Alten überhaupt, Harmonie und Rhythmus mit dem innersten Wesen der Seele setzt, in anderer Beziehung den reinsten Ausdruck eben dieses inneren Wesens der Seele und die treuste und sprechendste Nachahmung der verschiedenen Charaktere der Menschen in den Harmonieen und Rhythmen der Musik erkennen. Ferner aber, wenn doch der nachahmende Künstler, wie im zehnten Buche vom Staate weitläuftig auseinandergesetzt worden, durchaus nur eine falsche Meinung von dem, was er darstellt,

a) Gesetze 7, 802, e.

haben kann, wenn er durchaus nur nach dem Scheine, nicht nach ihrem wahren Wesen die Dinge darstellt: wie kann dann in den Harmonieen der Musik, welche doch ebenfalls Werke solcher Künstler sein werden, eine wahrhafte Darstellung von Sitten und Charakteren enthalten sein? Es ist nicht schwer einzusehn, wenn wir die Auseinandersetzungen im zweiten Buche der Gesetze mit den im Staate gegebenen vergleichen, daß Plato bei jenen Aeußerungen meist nur den wirklichen verderbten Zustand der Kunst (und eigentlich nur der Poesie nebst den bildenden Künsten, nicht der Musik,) nicht die Aufgabe, die sie zu verfolgen haben, vor Augen gehabt hat. In den Gesetzen nehmlich fodert er ausdrücklich Richtigkeit der Nachahmung von musikalischen Kompositionen [a], die er auch hier mit den Werken der bildenden Künste vergleicht, bei denen dieselbe Richtigkeit der Nachahmung Statt finden müsse. Denn Werke der nachahmenden Kunst gehörten nicht zu denen, die bloß nach der Lust, die man dabei empfinde, beurtheilt werden müßten; vielmehr müsse ein Urtheil über sie auf Kenntniß des Gegenstandes, welcher nachgeahmt werde, und auf Vergleichung der Nachahmung mit dem Nachgeahmten, woraus eben der Grad der Richtigkeit der Nachahmung sich ergeben werde, sich gründen. So verlangt denn Plato auch von den Dichtern, d. h. hier von denen der Lieder mit ihrer musikalischen Begleitung, daß sie ein feines und sicheres Gefühl für die Natur und Bedeutung der Rhythmen und Harmonieen besitzen und wohl zu unterscheiden wissen sollten, welchem Gesange der Dorische oder ein anderer Rhythmus zukomme, wozu doch einige Einsicht auch in den Gegenstand, welcher dichterisch behandelt wird, gehört, damit eben nicht unpassende Rhythmen und Harmonieen gewählt werden [b]; und so wird auch im Staate dem Kenner der Musik die Einsicht in den verschiedenen Charakter der Harmonieen, in das Weichliche und Schlaffe

a) Gesetze 2, 668 669. b) Gesetze 670, b. c.

der Jonischen und Lydischen, in das Klagende der Mixolydischen und Syntonolydischen unbedenklich zugestanden [a]. Indeß braucht freilich diese Einsicht immer noch keine gründliche Erkenntniß des Wesens der Dinge zu sein; denn wenn mit einer solchen Erkenntniß doch nothwendig auch ein richtiges Urtheil über das Schöne oder Unschöne, das Vollkommene oder Unvollkommene des dargestellten Gegenstandes selbst verbunden sein wird, so verlangt Plato ein solches von den Dichtern keineswegs; nur die, welche dem dritten Chore, dem Männerchore, angehören, müssen die Einsicht besitzen [b], in wie weit die Nachahmung auch schön oder mangelhaft in dieser Beziehung, oder, was hier beinah identisch erscheint, inwiefern der nachgeahmte Gegenstand schön oder nicht schön sei [c], wie auch, welche von den Gesängen für dieß oder jenes Alter, für Menschen von dieser oder jener Art passend wären [d]. Indeß auch in den Gesetzen klagt Plato, daß die Dichter, in's Besondere die neueren, selbst um die Richtigkeit der Nachahmung, für welche sie doch allerdings sorgen sollten, sich nicht bekümmert hätten, indem sie lediglich von der unverständigen Lust der großen Menge sich hätten leiten lassen. Daher sei es denn gekommen, daß sie in ein und derselben Komposition Darstellungsmittel vom verschiedensten Charakter untereinander gemischt hätten [e]: Worte der Männer mit weiblichen Tanzbewegungen und Melodieen, Melodieen und Tanzbewegung freier und edler Männer mit Rhythmen von Sklaven und Unedlen, wiederum Rhythmen und Tanzbewegungen, wie sie für Freie sich schickten, mit Melodieen und Worten von entgegengesetztem Charakter. Oder ihre Kompositionen wären ganz charakterlos geworden, indem sie Thier- und Menschenstimmen und die Töne von Instrumenten und alle möglichen Laute zusammengemischt

a) Staat 3, 398, d. e. b) Gesetze 2, 664, d. 670, e. c) Gesetze 2, 669, a. b. d) Gesetze 7, 812, c. e) Gesetze 2, 669, d. vgl. auch Gesetze 7, 802, e., wo ebenfalls auf Sonderung der für Männer und der für Weiber passenden Gesänge gedrungen wird.

hätten zu **einer** Komposition [a]: Verirrungen, durch die sie deutlich gezeigt hätten, daß sie schlechter als die Musen selbst wären, die sich dergleichen nimmermehr würden zu Schulden kommen lassen. Aus demselben Grunde, weil die Richtigkeit oder, wie wir sagen würden, aller Charakter in der Musik dadurch verloren gehe, wird in einer andern Stelle [b] die Vermischung der verschiedenen, zum Theil im Wesen einander entgegengesetzten Gattungen der lyrischen Poesie miteinander getadelt, der **Threnen** und **Hymnen**, also freudiger Lob- und kläglicher Trauergesänge, der **Päanen** ferner und **Dithyramben**, eben so das Bestreben, durch Gesang und Spiel zur Cither den Effekt des Flötenspiels hervorzubringen, — Verkehrtheiten, die der alten Kunst eben so wenig, wie ähnliche der neuern, fremd geblieben waren, ohne daß man sie sich grade als herrschend zu Plato's Zeit denken darf. Einen Musiker wenigstens wie Damon, dem er ein nicht geringes Maß von Einsicht in die höhere Bedeutung der Musik im Allgemeinen und der einzelen Rhythmen und Harmonieen zugesteht [c], wußte er ohne Zweifel von jenen getadelten wohl zu unterscheiden; und Dichtern wie Sophokles und Euripides, seinen älteren Zeitgenossen, gesteht er ebenfalls ein reiches Maß von Kunstverstand zu, indem er im Phädrus die wichtige und wesentliche Einsicht, die den Redekünstlern seiner Zeit durchgängig fehlte, daß jede dichterische oder überhaupt schriftstellerische Komposition ein organisches, in allen seinen Theilen auf das Vollkommenste zusammenhängendes Ganzes sein müsse, ihnen ohne Weiteres zutraut [d], wenn gleich auch diese großen Dichter in

a) Gesetze 2, 669. *b*) Gesetze 3, 700, d. c) S. Staat 4, 424, c. 3, 400, b. *d*) S. Phädr. 268, d. *Τί δ' εἰ Σοφοκλεῖ αὖ προσελθὼν καὶ Εὐριπίδῃ τις λέγοι ὡς ἐπίσταται περὶ σμικροῦ πράγματος ῥήσεις παμμήκεις ποιεῖν καὶ περὶ μεγάλου πάνυ σμικράς, ὅταν τε βούληται, οἰκτρὰς καὶ τοὐναντίον αὖ φοβερὰς καὶ ἀπειλητικάς. ὅσα τ' ἄλλα τοιαῦτα, καὶ διδάσκων αὐτὰ τραγῳδίας ποίησιν οἴεται παραδιδόναι; Φαι. Καὶ οὗτοι ἄν, ὦ Σώκρατες, οἶμαι, καταγελῷεν, εἴ τις οἴεται τραγῳδίαν ἄλλο τι εἶναι*

anderer Beziehung seinem Tadel keineswegs entgehen [40]); denn einerseits mochte ihnen der Philosoph die philosophische Erkenntniß der Wahrheit, ohne welche es nach ihm auch keine wahre seelenleitende Redekunst gibt, schwerlich zuzugestehen Lust haben, anderseits mußte schon die Form der Mittheilung, deren sie sich bedienten, die Art Nachahmung, welche sie übten, sie so gut wie alle ihre Kunstgenossen seinem Verdammungsurtheile unterwerfen. Damit nun aber allen diesen Verirrungen der Kunst gründlich vorgebeugt werde, müssen die Dichter und Komponisten, was bei Plato meist Eins ist, in diesem so wie in anderem Betracht sich einer höheren Leitung und Beaufsichtigung unterwerfen. Wir haben bereits gesehen, welche Vorschriften schon von den Gründern des Staates ihnen, wie hinsichtlich der Mythen, die sie behandeln, hinsichtlich der Darstellungsweise, die sie wählen, so auch hinsichtlich der Harmonieen und Rhythmen, deren sie sich allein bedienen sollen [a], ertheilt worden sind, und wie die Dichter, die sich darein nicht fügen wollen, ganz aus dem Staate herausgewiesen, und den süßeren und anmuthigeren und kunstreicheren die strengeren und anmuthsloseren, die eben jene Vorschriften befolgen, vorgezogen werden. Aber auch diese Dichter, die in den Staat aufgenommen werden, sind fortwährender Aufsicht unterworfen, und nur wenig Spielraum ist ihnen überhaupt gelassen. Indem nehmlich Plato von dem Grundsatze ausgeht, daß Veränderungen in der Musik immer auch große politische Ver-

ἢ τὴν τούτων σύστασιν, πρέπουσαν ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνισταμένην. a) Vgl. auch Gesetze 656, b., wo es heißt, wo gute Gesetze herrschen, da dürfe der Dichter nicht, was ihn grade ergetze, in der Poesie hinsichtlich der Worte oder Rhythmen oder Melodieen in Chören zur öffentlichen Darstellung bringen durch die Jünglinge, und so, wie es sich grade treffe, zu guten oder schlechten Menschen diese bilden; und weiterhin (Gesetze 660, e.): der Gesetzgeber werde den Dichter überreden und, wenn er ihn nicht überreden könne, zwingen, nur Darstellungen des Guten und Vortrefflichen in seinen Dichtungen zu geben.

änderungen zur Folge haben [a], daß ferner auch in den Spielen der Knaben und Jünglinge nicht ein ewiger Wechsel, fortwährende Aenderungen und Neuerungen Statt finden dürfen, weil diese auf die Bildung des Charakters überhaupt den größten Einfluß hätten, und, da die Jugend den Ernst noch nicht ertragen kann, die Stelle ernster Bildung bei ihr vertreten müßten [b]: so folgert er, daß es das eifrigste Bestreben des Staates sein müsse, zu bewirken, daß in Betreff der Tänze und Melodieen die Knaben weder von selbst nach anderen Nachahmungen von Sitten und Menschen begierig wären, noch Andere durch Erregung mannigfacher Lust sie zu verlocken wüßten. Deßhalb könnte es zweckmäßig scheinen, wie es in Aegypten wirklich geschah, Tänzen und Gesängen eine gewisse religiöse Sanktion zu ertheilen [c], und den einzelen Festen auch immer schon bestimmte Gesänge und Tänze zuzuweisen, so daß Niemand anderer als der vorgeschriebenen sich zu bedienen sich unterfangen dürfe. Nur freilich müßten solche gesetzlich vorgeschriebene und durch alle Zeiten ihre Geltung bewahrende Gesänge Werke eines Gottes oder eines göttlichen Mannes sein, wie ja auch wirklich die Gesänge bei den Aegyptiern der Isis zugeschrieben würden. Für ein solches Verfahren entscheidet sich daher Plato,

a) Staat 4, 424, c. *b*) Gesetze 2, 659, e. *c*) Gesetze 7, 799. vgl. 2, 657. Auch Sparta hielt bekanntlich in der Musik am Alten fest. Wenigstens zeigte es sich allen Neuerungen, durch die der einfache und strenge Charakter der alten Musik untergehn konnte, durchaus abgeneigt, s. K. O. Müller die Dorier, B. 2. S. 322 f. Ein merkwürdiges Zeugniß dafür würde das Dekret gegen den Milesier Timotheos sein, welches diesen Dichter und Musiker wegen seiner eilfseitigen Cither und anderer Neuerungen, wodurch er die Musik verkünstelt und erschlafft habe, ferner auch wegen der Darstellung der Wehen der Semele in einem Dithyramb tadelt, wenn nicht dieß Dekret, wie in der genannten Schrift S. 323 – 26 gezeigt wird, für untergeschoben, für ein Machwerk späterer Zeit zu halten wäre. Ueber die Beaufsichtigung der Musik zu Athen von Staatsseiten s. Fr. Jacobs vermischte Schriften B. 2 S. 275.

daß vornehmlich aus den alten Gesängen und Tänzen durch Männer über funfzig Jahr die passenden und schicklichen ausgewählt und zum Theil von Dichtern und Musikern verbessert werden sollen, so jedoch, daß man ihrer poetischen Gaben zwar sich bediene, die Rücksicht auf Lust und Begier dabei aber durchaus nicht vorwalten lasse [a] +1). Doch scheint er deßhalb eigne Werke neuerer Dichter nicht gänzlich zurückweisen zu wollen; denn indem er Vorschriften über die Hymnen zur Verherrlichung der Götter gibt, daß nehmlich keine Worte übler Vorbedeutung, wie bei den Festen mehrer Götter bräuchlich war, unter die Gebete sich mischen dürfen, daß man nicht durch jammernde Worte und Rhythmen und Harmonieen die Seelen der Zuhörer in Spannung zu versetzen und Thränen hervorzulocken sich zum Ziele setze [b], daß man von den Göttern das wahrhaft Gute erflehen müsse: so verlangt er nur, daß ein Dichter, weil nicht jeder das Gute und nicht Gute zu unterscheiden wisse, nichts, was den Gesetzen und Bräuchen des Staates und dem, was in ihm gut und schön sei, widerspreche, dichten und seine Dichtungen nicht eher einem Privatmanne zeigen sollte, als er sie den zu diesem Zwecke ernannten Censoren und Gesetzeshütern gezeigt und sie von ihnen gut befunden worden wären. So tadelt auch im Staate [c] Plato nicht die Aufnahme neuer Gesänge, sondern neuer Sangesweisen; und auch was Plato in Bezug auf die Tragödiendichter, ferner in Bezug auf Lob- und Scheltlieder feststellt [d], wovon bereits oben gehandelt worden ist, zeigt, daß er neuen Produktionen nicht ganz und gar den Eingang verwehren wollte. Nur muß vor Allem das verhindert werden (und dawider erklärt sich Plato auf das Stärkste [e]), daß nicht der rohe und wan=

a) Gesetze 7, 800, a. 802, a. b. *b*) Gesetze 7, 800, d. *c*) Staat 4, 424, c. *d*) Gesetze 8, 829, wo einerseits die Gesänge, ὅσα ἱερὰ κριθέντα ἐδόθη τοῖς θεοῖς, dann ὅσα ἀγαθῶν ὄντα ἀνδρῶν ψέγοντα ἢ ἐπαινοῦντά τινας ἐκρίθη μετρίως δρᾶν τὸ τοιοῦτον, zu singen geboten wird. *e*) Gesetze 2, 659. 3, 700, vgl. Jacobs verm. Schriften B. 2, S. 275.

delbare Geschmack der großen Menge, welche Alles, was der Sinnlichkeit schmeichelt, für schön hält, die Herrschaft gewinne und das Urtheil der Einsichtigen sich unterwerfe, wie denn in der That eine solche Theatrokratie, nicht einmal die echte Demokratie der freien Männer, statt der Aristokratie, in Athen in Bezug auf die Musik zum größten Verderben des Staates eingerissen sei; denn der Dünkel, daß Alle Alles zu wissen vermeinten, und die daraus hervorgehende Gesetzlosigkeit und Frechheit, welche die Zuchtlosigkeit und Unbändigkeit der alten Titanenzeit zurückzuführen drohe, sei zuerst von der Musik ausgegangen. Ueberhaupt soll eben das bewirkt werden durch frühe Gewöhnung an das Schöne und das Treffliche in Poesie und Musik und durch das unbestochne Urtheil, welches die Einsichtigen ohne Rücksicht auf die Meinungen der Menge, deren Lehrer, nicht Schüler sie sein sollen, über die Werke der Kunst fällen, daß auch jene, daß die Jugend, daß die Masse des Volks überhaupt nur über das Gute und Schöne sich zu freuen, ihre Lust und ihr Gefallen nur dem, was dessen werth sei, zuzuwenden lerne [a]. Und durch diese Bildung des Gefühls wird die richtige Einsicht, die erst später sich einstellen kann, auf das Trefflichste vorbereitet [b], und allen Verirrungen vornweg vorgebeugt werden. Ueberhaupt aber ist auch die richtige Einsicht etwas durchaus Unkräftiges und Haltloses, wenn nicht eben das Gefühl mit ihr übereinstimmt. Dann erzeugt sich der innere Widerspruch zwischen objektivem Urtheile und subjektivem Gefallen, den Plato sehr schön schildert, indem er sagt, es gebe Menschen, in denen Natur und Gewöhnung in einem Widerstreite wären, entweder nehmlich die Natur gut und die Gewöhnung schlecht, oder umgekehrt. Bei diesen fände zwischen Beifall und Lust ein Widerspruch Statt; so nennen sie denn gewisse Lieder und Tänze angenehm, aber moralisch-schlecht, und

a) Gesetze 2, 653, b. f. 659, b., überhaupt das ganze zweite Buch. b) Staat 3, 400, e.

vor Anderen, die sie für verständig halten, schämen sie sich, so zu singen oder zu tanzen, bei sich selbst aber empfinden sie Vergnügen darüber [a]. Diesen aber geht es grade so, wie denen, die mit Menschen von schlechten Sitten umgehn und an diesen Gefallen finden und sie annehmen, doch aber sie tadeln wie zum Spaß, gleichsam ihre eigne Nichtswürdigkeit im Traume erblickend: es wird nehmlich jeder Dem, woran er Vergnügen hat, ähnlich, mag er es nun zu loben sich schämen oder nicht. So ist denn das richtige Gefühl für das Schöne, die Freude am wahrhaft Schönen, wie wenig es der rohen Sinnlichkeit schmeichele, und der Abscheu gegen das Häßliche eine Sache von der höchsten Bedeutung, die indeß sehr wohl auf dem bezeichneten Wege durch frühe Gewöhnung in's Werk gesetzt werden kann [b]; und es muß nach Plato diese Lust, dieß Behagen an allem Schönen und der Unwille

a) Gesetze 2, 656, a. Ein ähnlicher innerer Widerspruch übrigens wie der von Plato bezeichnete findet Statt in dem Urtheile des Dionysus in Aristophanes Fröschen über Aeschylus und Euripides „τὸν μὲν γὰρ ἡγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' ἥδομαι." Auch hier erscheinen subjektives Behagen und objektives Urtheil noch als vollkommen verschiedene und von einander gesonderte Dinge. *b*) Gesetze 7, 802, c. ἐν ᾗ γὰρ ἂν ἐκ παίδων τις μέχρι τῆς ἑστηκυίας τε καὶ ἔμφρονος ἡλικίας διαβιῷ, σώφρονι μὲν Μούσῃ καὶ τεταγμένῃ, ἀκούων δὲ τῆς ἐναντίας μισεῖ καὶ ἀνελεύθερον αὐτὴν προσαγορεύει, τραφεὶς δ' ἐν τῇ κοινῇ καὶ γλυκείᾳ ψυχρὰν καὶ ἀηδῆ τὴν ταύτῃ ἐναντίαν εἶναι φησίν, ὥστε, ὅπερ ἐῤῥήθη νῦν δή, τό γε τῆς ἡδονῆς ἢ ἀηδίας πέρι ἑκατέρας οὐδὲν πεπλεονέκτηκεν, ἐκ περιττοῦ δὲ ἡ μὲν βελτίους, ἡ δὲ χείρους τοὺς ἐν αὐτῇ τραφέντας ἑκάστοτε παρέχεται. Vgl. Staat 3, 401, d. e., wo es heißt, daß die τροφὴ ἐν μουσικῇ κυριωτάτη sei, ὅτι αὖ τῶν παραλειπομένων καὶ μὴ καλῶς δημιουργηθέντων (in allen Künsten) ἢ μὴ καλῶς φύντων ὀξύτατ' ἂν αἰσθάνοιτο ὁ ἐκεῖ τραφεὶς ὡς ἔδει, καὶ ὀρθῶς δὴ δυσχεραίνων τὰ μὲν καλὰ ἐπαινοῖ, καὶ χαίρων καὶ καταδεχόμενος εἰς τὴν ψυχὴν τρέφοιτ' ἂν ἀπ' αὐτῶν καὶ γίγνοιτο καλός τε κἀγαθός, τὰ δ' αἰσχρὰ ψέγοι τ' ἂν ὀρθῶς καὶ μισοῖ ἔτι νέος ὤν, πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν, ἐλθόντος δὲ τοῦ λόγου ἀσπάζοιτ' ἂν αὐτὸν γνωρίζων δι' οἰκειότητα μάλιστα ὁ οὕτω τραφείς.

über alles Häßliche, wo und wie es sich auch darstellen mag [a], für eine vollkommnere Frucht der musikalischen Ausbildung gehalten werden, als die kunstreiche Ausführung schöner Gesänge und Tänze, die zwar mit einer genauen Kenntniß des in dieser Beziehung Schönen, nicht immer aber mit einem warmen und lebendigen Gefühl für das Schöne, verbunden zu sein braucht [b]. Indem nun aber eben jenes lebendige Gefühl für das Harmonische zu erwecken der Hauptzweck des Unterrichts in der Musik ist, braucht bis zur Unterweisung in allerlei Künsteleien, wonach z. B. der Instrumentalbegleitung eine andere Melodie als den Worten des Dichters gegeben, wonach mannigfaltige Kontraste in den Tönen und rascher Wechsel in den Takten gesucht wird, ein solcher Unterricht, der vom dreizehnten Jahre ab in drei Jahren durchzumachen ist, nach Plato nicht ausgedehnt zu werden [c]. Indem nun aber der wohlgeordneten Bildung durch Musik ein solcher Einfluß zugeschrieben wird, ist es natürlich, daß sie eine ganz entgegengesetzte Einwirkung, als Musik und Poesie in ihrem verderbten Zustande, auf das Leidenschaftliche und

a) S. Staat 3, 402, b. *b*) Gesetze 2, 654, c. *Τί δ᾽; ἂν τὰ καλά τε ἡγούμενος εἶναι καλὰ καὶ τὰ αἰσχρὰ αἰσχρὰ οὕτως αὐτοῖς χρῆται, βέλτιον ὁ τοιοῦτος πεπαιδευμένος ἡμῖν ἔσται τὴν χορείαν τε καὶ μουσικὴν ἢ ὃς ἂν τῷ μὲν σώματι καὶ τῇ φωνῇ τὸ διανοηθὲν εἶναι καλὸν ἱκανῶς ὑπηρετεῖν δυνηθῇ ἑκάστοτε, χαίρῃ δὲ μὴ τοῖς καλοῖς μηδὲ μισῇ τὰ μὴ καλά: ἢ κεῖνος ὃς ἂν τῇ μὲν φωνῇ καὶ τῷ σώματι μὴ πάνυ δυνατὸς ᾖ κατορθοῦν ἢ διανοεῖσθαι, τῇ δὲ ἡδονῇ καὶ λύπῃ κατορθοῖ, τὰ μὲν ἀσπαζόμενος, ὅσα καλά, τὰ δὲ δυσχεραίνων, ὁπόσα μὴ καλά.* c) Gesetze 7, 810, a. 812, d. *τὴν δ᾽ ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελῳδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους, καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσι τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους.*

Begehrliche in der Seele üben muß. So erinnert denn Plato ausdrücklich, daß zur Bändigung der sinnlichen Begierden die Musen zu Hülfe genommen werden sollen [a]; und wenn bei der Abhandlung der Erziehung des zartesten Kindesalters die Sitte der Wärterinnen, durch Schaukeln und Wiegen wie auch durch Lieder, die sie ihnen vorsingen, die Kleinen zum Schlafen zu bringen, lobend erwähnt wird, indem die unruhige Bewegung der Seele durch die äußere Erschütterung, die man dagegen anwende, bewältigt und Ruhe und Stille in ihr hervorgebracht werde, wenn ferner auch die Heilung sinnberaubender bacchischer Wuth durch Tänze und Flötenspiel und Gesänge bei diesem Anlaß billigend angeführt wird: so finden wir durch diese Andeutungen noch entschiedner die Lehre von der Reinigung der Leidenschaften durch Poesie und Musik, wie sie Aristoteles entwickelte, vorbereitet [b]. Allein nicht nur unter den Rhythmen und Harmonieen wird, wenn dieser Zweck der Musik erreicht werden soll, die gehörige Auswahl getroffen werden müssen, auch der Charakter der begleitenden Instrumente muß sorgfältig geprüft und danach ihre Anwendbarkeit bestimmt werden. So wird die Flöte als das vieltönigste Instrument nebst allen anderen vielsaitigen und vieltönigen Instrumenten aus dem idealischen Platonischen Staate verbannt und nur die Cither und Lyra, für die Hirten die Syrinx, beibehalten. In den Gesetzen freilich ist wieder von Flötenspielern die Rede [c], und sie werden dort neben den Citherspielern und Rhapsoden unter den unter öffentlicher Aufsicht auftretenden Virtuosen, (deren Leistungen im Solo-Gesang oder -Spiel vorzugsweise als nachahmend bezeichnet und insofern dem Chorgesang entgegengestellt werden [d], —

a) Gesetze 6, 783, b. *b*) Gesetze 7, 790, d. e. 791, a. b. *c*) Gesetze 6, 764, e. *d*) *μουσικῆς δὲ ἑτέρους μὲν τοὺς περὶ μονῳδίαν τε καὶ μιμητικήν, οἷον ῥαψῳδῶν καὶ κιθαρῳδῶν καὶ αὐλητῶν καὶ πάντων τῶν τοιούτων ἀθλοθέτας ἑτέρους πρέπον ἂν εἴη γίγνεσθαι.* Einen Begriff von einem solchen mimetischen Vortrage gibt Plato Staat 3, 397.

wahrscheinlich wegen der größeren Mannigfaltigkeit und Künstlichkeit und dramatischen Lebendigkeit, die bei diesen Arten des Vortrags herrschte,) also gleichsam als eine privilegirte Gattung von Künstlern angeführt. Mit der Musik nun theilweise in genauer Verbindung steht nach Plato der Tanz; indeß rechnet er doch die Ausbildung in dieser Kunst nicht zu der musischen Bildung selbst, sondern zu dem anderen Theile der Bildung, der Gymnastik, wie in den Gesetzen genau erörtert wird. Dort nehmlich heißt es [a]: so wie die Art der Bildung, welche, von der Stimme ausgehend, bis auf die Seele ihren Einfluß verbreite, um deren Tüchtigkeit auszubilden, die Musik sei, so sei die Kunstbildung des Körpers durch Bewegungen, die man, wenn sie als Spiel betrieben werde, Tanz nenne, sobald sie die Tüchtigkeit des Körpers sich zum Ziele setze, Gymnastik zu nennen. Musik und Gymnastik aber sind nach dieser Ansicht nicht nur sehr nahe mit einander verwandt, — indem das Rhythmische das beiden gemeinschaftliche Element ist, nur daß bei der Gymnastik der Rhythmus auf die Bewegung des Körpers,

Οὐκοῦν, ἦν δ᾽ ἐγώ, ὁ μὴ τοιοῦτος αὖ, ὅσῳ ἂν φαυλότερος ᾖ, πάντα τε μᾶλλον διηγήσεται καὶ οὐδὲν ἑαυτοῦ ἀνάξιον οἰήσεται εἶναι, ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι σπουδῇ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἃ νῦν δὴ ἐλέγομεν, βροντάς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀξόνων καὶ τροχιλίων καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνάς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους, Kunststücke, die, wie wir auch sonst wissen, z. B. schon aus dem bekannten Lakonischen Ausspruch über den, der eine Nachtigall nachahmte, bereits damals, und denen ähnliche in noch früherer Zeit geübt wurden. (S. den Homer. Hymnus auf Apoll 162. vgl. auch Odyss. 4, 279.) Denkt man sich nun zu einem solchen durch *σχήματα* unterstützten Vortrage auch noch, wie ebenfalls Plato andeutet, als entsprechende musikalische Begleitung ein wildes Gewirr von allen möglichen Takten und Harmonieen dazu, so wird sich uns ein Aeußerstes, bis zu welchem die mimetische Kunst sich verirrte, dadurch ziemlich klar vor Augen stellen. Eine solche *μιμητική* wird freilich aber auch in den Gesetzen nicht gebilligt. *a*) Gesetze 2, 673, a.

bei der Musik auf die der Stimme sich bezieht [a]: sondern beide wirken auch zusammen in dem Chortanze [b], dessen Elemente eben Gesang und Tanz sind, indem ja überhaupt, wie Plato an einer anderen Stelle bemerkt [c], ein Jeder, der Töne hervorbringe, sei es nun in Gesang oder Rede, auch mit dem Körper sich nicht ruhig verhalten könne, weßhalb denn der Tanz auch als entstanden aus Nachahmung des Gesprochenen durch Haltung und Bewegung des Köpers [d] zu betrachten sei. Es ist leicht zu begreifen, wie bei dieser innigen Verbindung, in welche vornweg Gymnastik unb Musik hier gesetzt werden, die Warnung, welche in den Büchern vom Staate in Bezug auf die Bildung durch Musik und Gymnastik gegeben wird, daß nehmlich die Musik, welche dem Milden und Weisheitsliebenden in der Seele Nahrung gebe, als alleiniges Bildungsmittel das Zornmuthige in der Seele allzusehr schwächen und bei dessen Dahinschwinden gleichsam die Sehnen aus der Seele herausschneiden, die Gymnastik hingegen, einseitig hervorgehoben, wiederum dem Zornmuthigen allzuviel Nahrung geben und Wildheit und Rohheit zur Folge haben würde [e], in den Gesetzen nicht erst in Erinnerung gebracht zu werden brauchte. Wenn aber Plato im Staate sich entschieden gegen die Meinung erklärt, daß die Musik zur Bildung der Seele, die Gymnastik des Körpers bestimmt sei, oder doch wenigstens dieß nicht für ihre Hauptbestimmung erklärt [f], in den Gesetzen dagegen eben von dieser Ansicht aus die Bildung in beiden Künsten behandelt [g]: so läßt sich der

a) Auch beim Ringkampfe fodert Plato *εὐσχημοσύνη*, welche doch größtentheils in dem Rhythmischen der Bewegungen besteht, s. Gesetze 7, 796, a., welches er natürlich um so mehr von dem eigentlichen Tanze verlangt, s. ib. 795, e. *b*) *χορεία*. Gesetze 2, 654, b. *c*) Gesetze 7, 816. *d*) *σχήμασι*. *e*) Staat 3, 410, c. d. e. 411, a. b. c. Vgl. in Bezug auf die Meinung, daß die musische Bildung Erschlaffung zur Folge haben könne, Sympos. 179, d., wo Orpheus als Citharöde des Mangels an Muth und Kühnheit bezüchtigt wird. *f*) Staat 3, 410, c. 411, c. *g*) Vgl. zu der oben angeführten Stelle noch Gesetze 7, 795, d.

Widerspruch, in den er hier mit sich selbst zu gerathen scheint, allerdings schwerer auflösen. Indeß mochte eben jene innigere Verbindung, welche in den Gesetzen zwischen Musik und Gymnastik nachgewiesen wird, indem sie nicht gestattete, daß Plato in letzterer vorzugsweise eine Ausbildung des Zornmuthigen in der Seele erkannte, den Philosophen zu der einfacheren, ohne Zweifel herrschenden Ansicht, die auch in einer früheren, jener genaueren Auseinandersetzung vorangehenden Stelle im Staate als solche hervortritt [a], in Bezug auf die Tendenz der Musik und Gymnastik zurückführen. Die Gymnastik aber, mit der sich Plato überhaupt in den Gesetzen viel beschäftigt, wird im siebenten Buche derselben in zwei Theile von ihm eingetheilt, von denen der eine der Tanz, — was auch mit früheren Bestimmungen nicht ganz zu stimmen scheint, — der andere der Ringkampf sei [b]. Doch auch den Tanz wiederum zerspaltet Plato in zwei Theile, wovon der eine die musische Darstellung vermöge der Rede nachahme, — dieß also sind die Tanzbewegungen, welche schon im zweiten Buche eben so wohl, wie die Harmonieen und Rhythmen, als Nachahmungen von Sitten und Charakteren betrachtet wurden [c], — der andere die gute Haltung, Gewandtheit und Schönheit der Gelenke und Glieder des Körpers zum Zwecke habe, obwohl diese auch überall beim Tanze berücksichtigt werden müsse [d]. Ferner aber wird auch auf die Weise der Tanz in zwei Gattungen getheilt, daß der eine in den Bewegungen schöner Körper, welche der Nachahmung eine Richtung auf das Erhabene hin gäben, der andere in denen häßlicherer, welche die Nachahmung auf das Niedrige hinlenkten, bestehe. Bei jeder von diesen Gattungen aber,

Τὰ δὲ μαθήματά που διττά, ὥς γ' εἰπεῖν, χρήσασθαι ξυμβαίνοι ἄν, τὰ μὲν ὅσα περὶ τὸ σῶμα γυμναστικῆς, τὰ δ' εὐψυχίας χάριν μουσικῆς. a) Staat 2, 376, e. ἔστι δὲ ἡ μὲν ἐπὶ σώματι (παιδεία) γυμναστική, ἡ δὲ ἐπὶ ψυχῇ μουσική. b) Gesetze 7, 795, e. c) Gesetze 2, 654, e. 655, d. d) Gesetze 7, 795, e.

heißt es, können wieder zwei Gestaltungen unterschieden werden. So ist nehmlich die Nachahmung des Tüchtigen und Würdigen entweder eine Darstellung schöner Körper im Kriege, oder die in gewaltsame Anstrengungen verwickelt sind, und einer männlichen Seele: oder einer besonnenen, im Glück und in gemäßigter Lust befindlichen Seele[a]: eine Eintheilung, die ganz mit der im Staate in Hinsicht auf die musikalischen Harmonieen durchgeführten übereinstimmt. Wie aber dort die zu Trinkgelagen geeigneten Harmonieen[b], so werden auch hier die weder einen kriegerischen noch einen friedlichen Charakter an sich tragenden bacchischen Tänze, in denen trunkene Nymphen und Pane und Silene und Satyrn nachgeahmt würden, womit gewisse Sühnungen und Weihen verbunden wären, für Staatszwecke untauglich und darum einer weiteren Betrachtung unwerth befunden[c]. Die unkriegerische Muse aber, welche durch Tänze die Götter und die Kinder der Götter ehrt, wird wieder in zwei Klassen getheilt, von denen die eine denen angehöre, die, Beschwerden und Gefahren entronnen, zur Wohlfahrt gelangt wären, mit welcher größere Lust verbunden sei, die andere auf die Erhaltung und Mehrung der schon vorhandenen Güter sich beziehe, womit denn eine gemilderte Art der Lust verbunden wäre, wonach denn auch die Bewegungen des Körpers dort lebhafter, hier minder lebhaft wären. Dabei sei indeß noch zu beachten, daß überhaupt bei dem Gemäßigteren und zur Tapferkeit besser Vorgeübten ein geringerer, bei dem Feigen und Ungeübten ein größerer und heftigerer Wechsel von Bewegung Statt finde, — eine Bemerkung, die wieder vollkommen mit dem, was im Staate über den am besten nachzuahmenden Charakter gesagt worden ist, übereinstimmt. Von den Tänzen ernsten Charakters nun geht Plato auf die komische Art über; was er hierüber bemerkt, ist schon vorher bei Behandlung der Komödie, zu deren wesent-

a) S. Gesetze 7, 814, e. b) συμποτικαί. c) Gesetze 7, 815, c.

lichen Bestandtheilen ja auch der komische Tanz gehört, behandelt worden, und wir können nun von der Darlegung der Ansichten Plato's über die Kunst des Tanzes zu seinen Ansichten über die **bildenden Künste**, die wir allein noch zu behandeln haben, übergehn. In der That stehen auch beide Arten von Künsten in innigerem Zusammenhange, als es vielleicht den Anschein hat. In beiden ist es die Gestalt, die **Schemata**, die nachgeahmt werden, so daß es zuweilen sogar zweifelhaft sein kann, wenn von Nachbildung der Schemata geredet wird, welche Art von Künsten gemeint sei; nur pflegen, wenn von den bildenden Künsten die Rede ist, zu den Gestalten gewöhnlich die Farben hinzugefügt zu werden [a]. Der Unterschied aber zwischen beiderlei Künsten besteht besonders darin, daß nur die Tanzkunst in dem engeren Sinne nachahmend ist, wonach nachahmend vornehmlich die Künste, welche in der Verähnlichung der eignen Gestalt und Stimme mit der eines Anderen bestehen, genannt werden. Ferner ist es merkwürdig, wie Plato, während er der Tanzkunst wiederholentlich Nachahmung von Sitten und Charakteren zuerkennt, die bildenden Künste durchaus nur als formnachbildend betrachtet. Ueberhaupt werden sie nirgends, wie doch die Musik und Poesie, um ihrer selbst willen, wegen ihres Einflusses auf die geistige und sittliche Bildung der Aufmerksamkeit des Philosophen, dem es doch an Kenntniß der bildenden Künste nicht gefehlt zu haben scheint, werth befunden: sondern nur gelegentlich, um an ihnen Behauptungen über jene oder über andere Künste zu erläutern, werden sie behandelt. Auch greifen sie nach Plato's Ansicht auf keine Weise in die Jugendbildung ein, von einem Unterrichte im **Zeichnen** ist auch in den Gesetzen, wo doch alle Unterrichtsgegenstände ziemlich ausführlich behandelt werden, gar nicht die Rede; ja auch, auf die Sorge für die Ausbildung einer **schönen Handschrift** wird nur geringes Gewicht gelegt; wenigstens

a) S. z. B. Staat 5, 476, b. 2, 373, b.

soll man bei denen, bei welchen nicht in den drei für das Erlernen des Lesens und Schreibens festgesetzten Jahren durch glückliche Anlagen dieß Ziel erreicht worden, die Sache auf sich beruhen lassen [a]. Indem aber Plato zum anschaulichen Beweise, daß die nachahmenden Künste nur Scheinbilder der Dinge hervorbringen, diese Künste benutzen zu können glaubte, werden sie von dieser Seite sorgfältig betrachtet. Da ergibt es sich denn, daß der Maler fälschlich sich rühme, alle möglichen Dinge machen zu können, da er doch gleichsam nur ihr Spiegelbild auffange; es ergibt sich, wie er nur Trugbilder der Dinge uns liefert, indem er doch immer nur nach einer bestimmten Ansicht von einem gewissen Standpunkte, von dieser oder jener Seite aus, nicht nach den wahren Verhältnissen ihres Maßes, ihrer Gestalt und Größe die Dinge uns darstellt, so daß alle Täuschungen des Gesichts in seinem Bilde sich gleichsam verwirklichen [b]; weßhalb er denn als Nachbar dem Gaukler und Taschenspieler, der auch durch Täuschung des Sinnes imponirt, an die Seite gestellt wird. Und auch die Plastik hat hierin keinen Vorzug vor der Malerei; im Sophisten nehmlich, wo die nachahmende Kunst in eine treunachahmende und eine freinachahmende [c] eingetheilt wird, werden die größeren Werke sowohl der Plastik als der Malerei zu der letzteren Gattung, die von der Wahrheit der Dinge am allerweitesten entfernt sei, gerechnet; weil nehmlich solche Werke auf den Anblick von einer gewissen Entfernung aus berechnet wären, würden nicht die wirklichen Verhältnisse des abzubildenden Gegenstandes in ihnen nachgebildet: sondern sie bildeten nach solchen Verhältnissen, die von dem gehörigen Standpunkte aus als schön sich darstellten, ihre Werke, z. B. die oberen Theile

a) Gesetze 8, 810, b. *γράμματα μὲν τοίνυν χρὴ τὸ μέχρι τοῦ γράψαι τε καὶ ἀναγνῶναι δυνατὸν εἶναι διαπονεῖν· πρὸς τάχος δὲ ἢ κάλλος ἀπηκριβῶσθαί τισιν οἷς μὴ φύσις ἐν τοῖς τεταγμένοις χαίρειν ἐᾶν.* b) Staat 10, 602, c. c) *εἰκαστική* und *φανταστική*.

im Verhältnisse zu den unteren größer als sie wirklich sind, damit sie, indem sie von dem Beschauer weiter entfernt sind als jene, (da doch solche Werke der bildenden Kunst auf ein Postament gestellt oder sonst an einer höheren Stelle angebracht sind,) doch in gehöriger Größe sich darstellen [42]). Es kann uns nicht schwer sein, nach allem Vorausgegangenen die Ansicht Plato's, die sich auch hierin ausspricht, gehörig zu würdigen. Neben der wahrhaften Welt der Ideen, deren Besitz er sich bewußt war in einer Ausdehnung errungen zu haben, wie wohl kein Anderer, neben der wirklichen der erscheinenden Dinge, welche doch wenigstens den Ideen nachgebildet zu sein scheint, wie unvollkommen die Nachbildung auch sein mag, in welcher ferner unsere eigne wahrhaft praktische, Ideen nachbildende [a] Thätigkeit allein Wurzel fassen kann [43]), neben diesen konnte eine ziemlich willkührlich und nur selten dem wahren Wesen der Dinge gemäß gebildete Welt des schönen oder meist nur gleißenden Scheins, die doch mehr als Schein, mehr als ein dämmernder Traum zu sein sich dünkte, ja Ansprüche auf die Herrschaft in der wirklichen Welt machte, nicht eben mit günstigen Blicken von ihm betrachtet werden. Daher die geflissentliche Herabsetzung des schöpferischen Thuns der Künstler der Art als einer Nachahmung, einer Nachahmung von Scheinbildern: eine Ansicht, die zur Züchtigung belletristischen Hochmuths, der über die wackere That das schöne Wort [b], über das Werk lebendiger Seelenbildung [c] das nur mit scheinbarem Leben prangende Bild des Malers erheben möchte, noch immer mit gutem Erfolge sich anwenden ließe, und die das Verdienst hat, für die falschen Ideale, von denen zu allen Zeiten die Kunst überfüllt gewesen ist, mit dem Ausdrucke „Scheinbilder und Phantasmen" das rechte Wort gefunden zu haben. Wobei allerdings zu bedauern ist, daß eine Ueberschätzung des Abstrakten, welche Plato

a) Staat 500, c. b) S. besonders Staat 10, 599. c) S. Phädr. 277.

auch in den Ideen, sobald er darüber eine klare Vorstellung sich ausbildet, nur abstrakte Begriffe erkennen ließ [44]), den Begriff des wahren Kunstideals ihn zu finden, oder, sofern er ihn vielleicht faßte, zum Wenigsten festzuhalten verhinderte. Denn wenn er auch den Maler das Musterbild des schönsten Menschen darstellen läßt [a], so ist doch ein solches Musterbild der Schönheit noch keineswegs ein wahres Kunstideal, sondern nichts als ein Schema für einen allgemeinen Begriff, welches von individueller Bestimmtheit nur eben so viel an sich trägt, als es die Versinnlichung des Begriffes fodert. Und ist hier nicht bloß von körperlicher Schönheit die Rede? Was aber ist überhaupt Kunstschönheit für Plato? Immer nur ein höchst unvollkommenes Abbild der über alles Individuelle durchaus erhabenen absoluten Schönheit.

III.

Nur von geringer Bedeutung im Vergleich mit Plato's Kunstlehre erscheint das, was wir von den Kunstansichten und Kunsturtheilen anderer Sokratiker wissen. In einer gewissen Opposition gegen die Kunst, namentlich gegen die Musik, wie überhaupt gegen den ganzen Cyklus der geistigen Bildungsmittel, stand Antisthenes mit seiner Schule [b] [45]), der mit seinem Satze, „das Gute ist schön, das Schlechte häßlich" [c] noch etwas Anderes sagen wollte, als Plato mit der Behauptung der Identität des Guten und Schönen. Es war nehmlich auf Zerstörung des gesammten schönen Scheines damit ab-

a) Staat 5, 472, d. vgl. auch 7, 540, c. Wenn ferner Staat 6, 501. die Gründer des idealen Staats Maler desselben nach einem göttlichen Urbilde genannt werden, so ist dieß Urbild allerdings eine Idee oder vielmehr ein κόσμος von Ideen, aber die individuelle Bestimmtheit mangelt auch ihm fast gänzlich, wodurch es ebenfalls von dem wahren Kunstideale sich durchaus unterscheidet. *b*) Diog. Laert., im Menedemus (dem Cyniker) 3, 103. ed. Hübner V. II. p. 79. c) Diog. Laert. Antisth. 5, 12. ed. Hübner V. II. p. 8.

gesehn; was nicht unmittelbar auch als gut sich erweise, dem sei auch der Ruhm der Schönheit ganz und gar zu entziehen, und der Schein, in dem es prange, sei für nichts zu achten. So mußte denn auch die lebendige Körperschönheit für ihn weit geringere Bedeutung haben als für Plato, wovon einigermaßen auch die Art, wie er einen auf seine Schönheit eitlen Jüngling seiner Thorheit überführte, Zeugniß ablegt. Auch eine eherne Statue nehmlich würde, wenn sie Stimme erhielte, auf ihre Schönheit stolz sich zeigen, so daß seine Freude auf demselben Grunde beruhe, wie die eines Leblosen, sofern man sich nehmlich dieß Freude empfindend denken wollte [a]. Weit mehr Gewicht dagegen legte, wie bekannt, auf den schönen Schein die Schule der Cyrenaiker, was wohl auch ein günstigeres Urtheil derselben über die schönen Künste herbeiführen mußte. Und obwohl sie die sanfte Erregung, die sie als das höchste Gut betrachteten, vorzugsweise als etwas aus dem Körper Entspringendes betrachteten, so lehrten sie doch, daß nicht alle Lust und aller Schmerz der Seele auf körperlicher Lust und körperlichem Schmerz beruhe; und zum Erweise dafür führten sie eben die Lust, die wir über Jammer und Klagen in nachahmender Darstellung empfinden, an, während doch der wirkliche Jammer für uns etwas Unlusterregendes sei [b]. Nicht auf dem wirklichen Sehen und Hören, auf der unmittelbaren Sinnesempfindung, beruhe hier Lust und Unlust, sondern, so mußten sie reflektiren, auf gewissen geistigen Vorstellungen und Betrachtungen, die zu dem Sinneseindruck sich gesellen; eben deßhalb kann denn derselbe

a) Diog. ebendas. 4, 9. Zu vergleichen ist über die Ansichten der Cyniker Beck Examen causs., cur studia liberalium artium a philosophis vet. nonnullis aut neglecta aut impugnata fuerint. Lipsiae 1785, S. 21 f. *b*) Diog. Laert. Aristipp. S. 89. ed. Hübner V. I. p. 153. *λέγουσι δὲ μηδὲ κατὰ ψιλὴν τὴν ὅρασιν ἢ τὴν ἀκοὴν γίνεσθαι ἡδονάς· τῶν γοῦν μιμουμένων θρήνους ἡδέως ἀκούομεν, τῶν δὲ κατ' ἀλήθειαν ἀηδῶς.*

Sinneseindruck so verschiedene Empfindungen erregen. Wie übrigens in ihren späteren Anhängern die Cyrenaische Schule überhaupt auf das Aeußerste ausartete, so treten uns hier auch über das Schöne die empörendsten Behauptungen entgegen. Nicht nur daß schön, wie gerecht, nichts von Natur, sondern nur nach Gesetz und Sitte sei [a], sondern ein Theodorus entblödete sich nicht, durch den Begriff des Nützlichen und Brauchbaren, mit welchem schon Sokrates nach Xenophon den des Schönen als identisch betrachtete, den Begriff der körperlichen Schönheit in der Art zu erklären, daß er diese das für den Liebesgenuß Brauchbare nannte, weßhalb auch Liebesgenuß in keinem Falle je etwas Sündliches sei [b].

Handelten nun außerdem wohl noch manche andere Sokratiker, wie uns namentlich von Simmias [c], Kriton [d] und Simon [e] Diogenes von Laerte berichtet, über das Schöne (ohne Zweifel im Sokratischen Sinne, wo es in der Kunst grade am wenigsten zu finden ist), so fehlen uns doch alle Mittel, uns von der Behandlung des Gegenstandes durch diese Männer, so wie von den Schriften Kriton's und Simon's [f] über die Dichtkunst, irgend einen bestimmten Begriff zu bilden, ja wir wissen nicht einmal, wie hoch oder niedrig wir den Verlust dieser Schriften anzuschlagen haben.

Auch von der Schule Plato's bleibt es uns verborgen, ob und in wie weit sie die von dem Meister aufgestellte Kunsttheorie weiter ausbildete, denn nur einzele Kunsturtheile hat uns Diogenes von Laerte von Platonikern aufbewahrt, und nur von Krates erwähnt er eine Schrift über die Komödie. Als ein Mann aber von eigenthümlichen ästhetischen Ansichten nimmt auch schon nach dem Wenigen, was wir durch Diogenes von ihm wissen,

a) Nach Meleager und Clitomachus ebd. 8, 92. (p. 155.) *b*) Diog. Laert. Aristipp. 13, 99. (ed. Hübner V. I, p. 160. *c*) Diog. Simmias, ed. Hübner V. I, p. 180. *d*) Diog. Kriton, ed. Hübner V. I, p. 177. *e*) Ebendas. p. 178. *f*) Ebendas. p. 177. 178.

Polemo, des Xenokrates Schüler, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Rührung durch die Kunst nicht suchend, vielmehr verschmähend, wie er denn in den Theatern ganz kalt und theilnahmlos blieb, und wie auch eine dichterische Vorlesung des Nikostratus, durch die Krates ganz in die Stimmung, die in dem Werke des Dichters sich aussprach, hineinversetzt wurde, so wenig sichtbaren Eindruck auf ihn machte, als hätte er gar nicht zugehört [a], ertheilte er der einfachen und ernsten, ja der herben und strengen Schönheit, wie sie besonders in den Tragödien des Sophokles sich zeige, an denen ein bissiger Molossischer Hund mitgearbeitet zu haben scheine, den Preis [b], eine Ansicht, welche, wie jene Kälte und Theilnahmlosigkeit, nicht als etwas Vereinzeltes uns befremdend bei ihm entgegentritt, sondern mit seiner unerschütterlichen Ruhe, mit der an den Dorischen Kunststyl erinnernden Gravität seines Wesens, mit der rauhen und ungefälligen Außenseite, welche seine Tugend annahm [c], im vollkommensten Einklange steht. Und die Verwerfung aller der Reizmittel des äußeren Sinnes, alles Schmeicheltruges der Erschei-

a) S. Diog. Polemo 4, 18. ed. Hübner V. I, p. 272. *τὸν μὲν* (nehmlich *Κράτητα*) *συνδιατίθεσθαι*, *τὸν δ' ἴσα καὶ μὴ ἀκοῦσαι*, d. h. er habe so gut als nicht darauf gehört. Eben so wenig war ein Freund der Rührung Alexander, der Tyrann der Pheräer, der nach Plutarch de Alex. M. sive virt. sive fort. 2. (ed. Hutten V. IX. p. 55.) auf den tragischen Schauspieler, der durch Darstellung der Leiden der Hekuba und Polyxena ihn zu Thränen gerührt, ernstlich schalt, ja nahe daran war, ihm eine Strafe aufzuerlegen, weil er seine Seele wie ein Stück Eisen zu schmelzen gewagt habe. Freilich hatte er noch einen besonderen Grund dazu. Er hielt es nehmlich für unziemlich, daß er über die Leiden der Hekuba weine, er, der so viele Bürger dahingeschlachtet habe. Wahrscheinlich schwebten Shakspeare bei dem berühmten Selbstgespräch Hamlets Akt 2, Scene 2, „was ist ihm Hekuba u. s. w." diese Worte des Pheräischen Tyrannen aus dem Plutarch vor. Zu vgl. ist übrigens auch Aelian V. H. 14, 40., der den Schauspieler Theodorus in der Rolle der Aërope (wohl in den Kretenserinnen des Euripides) diese Wirkung auf den Tyrannen hervorbringen läßt.
b) Diogen. ebendas. 7, 20. *c*) S. besonders 4, 18. 6, 19.

nung[a] ist es denn auch wohl, aus welcher sein Kunsturtheil über Homer und Sophokles: daß Homer ein epischer Sophokles, und Sophokles ein tragischer Homer sei, erklärt werden muß[b] [46]). Denn indem er dem Homer, anerkannter Maßen dem ersten unter den epischen Dichtern, Sophokles als geistesverwandt und ebenbürtig an die Seite stellt, so ist es eben die ernste, ruhige Größe, die im stolzen Bewußtsein innerer Kraft allen falschen Schein verschmäht, welche er dadurch als das Höchste der Kunst bezeichnen wollte. Doch es tritt diesem Kunsturtheile, welches Sophokles den tragischen Homer nennt, ein anderes in derselben Schule entgegen, welches Euripides dem Homer zunächst an die Seite stellt. Krantor nehmlich, sonst der eifrigste Anhänger Polemo's, soll vor allen anderen Dichtern Homer und Euripides bewundert haben, aus dem Grunde, weil es schwierig sei, mit der Schärfe des Ausdrucks, welche darin besteht, daß für jeden Begriff die einfache, ihm eigenthümliche Bezeichnung gewählt wird, zugleich das Tragische und Gefühlvolle zu verbinden[c]. Diese Schärfe in der Bezeichnung der Begriffe aber, in Vereinigung mit dem lebendigsten Ausdrucke des Gefühls und tragischer Kraft, kann in der That als eigenthümlicher Vorzug des Homer und des Euripides betrachtet werden; nur wurden bei Euripides diese Tugenden durch große Fehler nach der Meinung Vieler unter den Alten sehr verdunkelt. Fügen wir nun zu diesem dürftigen Berichte noch die Notiz aus Plutarch hinzu, daß auch über die Musik Platoniker geschrieben haben[d], so ist dieß die gesammte Kunde, die uns über die ästhetischen Bestrebungen der Schule Plato's vergönnt zu sein scheint,

a) S. auch 4, 19. *παρητημένος ἅ φησιν Ἀριστοφάνης περὶ Εὐριπίδου* u. s. w. *b*) Vgl. besonders noch 4, 18. von den Worten an *καὶ ὅλως ἦν τοιοῦτος* u. s. w. zu dem vorher Angeführten. *c*) Diog. Laert. Krantor 5. ed. Hübner V. I, p. 279. *ἐθαύμαζε δὲ ὁ Κράντωρ πάντων δὴ μᾶλλον Ὅμηρον καὶ Εὐριπίδην, λέγων ἐργῶδες ἐν τῷ κυρίῳ τραγικῶς ἅμα καὶ συμπαθῶς γράψαι.* *d*) Plut. de musica c. 3.

obwohl nach den vorhandenen Spuren den schönen Künsten, vornehmlich der Dichtkunst, viel Aufmerksamkeit von diesen Philosophen gewidmet wurde [a].

IV.

Nicht minder wichtig als die Ansicht des göttlichen Plato über die Kunst und ihre Tendenzen muß uns die eines seiner geistreichsten älteren Zeitgenossen, des großen Aristophanes, erscheinen, ja insofern noch wichtiger, als er seinen Standpunkt nicht außerhalb, sondern in der Mitte des zu beurtheilenden Gegenstandes nahm, wogegen wir freilich die durchgeführte philosophische Begründung der Ansichten und Urtheile, die wir bei Plato finden, bei ihm nicht erwarten dürfen [b]. Auch verbreitet sich seine Kritik nur über die Dichtkunst und in einzelen Andeutungen über die eng mit ihr verbundene Musik, Künste, die allerdings auch auf die Volksbildung bei Weitem den bedeutendsten Einfluß ausübten. Denn dieser Einfluß auf

a) Besonders ist es merkwürdig, daß grade von ihnen Diogenes uns so viele Urtheile über Dichter aufbewahrt hat. Vgl. noch das, was von der Vorliebe des Arcesilaus zu Homer von diesem Schriftsteller erzählt wird, und dessen Urtheil über Pindar bei ebendems., 4, 31.; wozu auch noch die häufige Benutzung von Dichterstellen kommt, in der sie ihren Meister nachgeahmt zu haben scheinen. S. Xenokrates 2, 9. Krantor 5, 25. 26. Arcesilaus 6, 29. 35. Daß sie aber auf die Musik in's Besondere großen Werth legten, bezeugt die Antwort, die Xenokrates einem solchen, der weder Musik, noch Geometrie, noch Astronomie gelernt hatte und doch seinen Unterricht benutzen wollte, ertheilte: geh, denn die Handhaben für die Philosophie fehlen dir. Diog. Xenokr. 2, 10. *b*) Im Allgemeinen ist zu der hier gegebenen Auseinandersetzung der Kunstansichten des Aristophanes Rötscher zu vergleichen in seiner geistreichen Schrift „Aristophanes und sein Zeitalter, s. besonders S. 42. 62–67., dann S. 193–204. (Aristoph. Ansichten über die lyrische Poesie) und 205–236. (über die Tragödie). Eine in's Einzele genauer eingehende Darlegung indeß der Kunstansichten des großen Dichters lag nicht im Plane der Rötscherschen Schrift.

die sittliche Bildung des Volkes ist auch des Lustspieldichters Augenmerk, ihrem ethischen unb politischen Einflusse nach beurtheilt auch er die Poesie, und selbst da, wo sein Urtheil mehr ästhetischer Art zu sein scheint, entdeckt man doch bei genauerer Beobachtung immer zugleich ein sittliches Moment in der Beurtheilung, und diese Einheit des Sittlichen und Aesthetischen ist vielleicht von Niemandem tiefer und lebendiger empfunden und zu klarerer Anschauung gebracht worden als eben von Aristophanes. Daher das stolze Bewußtsein von der hohen Würde seiner Kunst, welches bei diesem Dichter überall so kräftig hervortritt, daher aber auch der Schmerz, wenn seine Erfindungen nicht erkannt werden, wenn die beabsichtigte Wirkung seiner Dichtungen nicht erreicht wird, wobei indeß niemals der Dichter seinen wahren Standpunkt, den eines Lehrers des Volkes, vergißt, nie durch das Urtheil der unverständigen Menge in seinem Urtheile sich irre machen läßt. „Denn der Dichter ist der Lehrer der Erwachsenen," er steht in demselben Verhältnisse zu ihnen, wie der Lehrer der Jugend zu dieser. Zwar legt diese kühne Behauptung Aristophanes dem Aeschylus in den Mund [a], aber diese Worte des Aeschylus enthalten in der That zugleich seine eigne Meinung, die er in eigner Person vielleicht nur nicht mit so kecken und dürren Worten würde ausgesprochen haben. Den Rathgeber der Athener erkannte in ihm, so erzählt er uns schon in den Acharnern [b], selbst der Perserkönig, der die großen Worte über ihn gesprochen habe gegen die Lakedämonischen Gesandten, welche von beiden Parteien dieser Dichter mit Worten strafe und welchen er Rathgeber sei, die wären den Anderen überlegen an Trefflichkeit und würden entschieden die Oberhand gewinnen im Kriege. Hat nun aber auch der Perserkönig schwerlich wirklich so hohe Worte über unseren Dichter ausgesprochen [c], so fehlt doch dem Gehalte dieses

a) Frösche 1054. *b*) Acharner 645. u. s. w. *c*) Schon der Scholiast bemerkt *τοῦτο δὲ χαριεντιζόμενος ψευδῶς λέγει*, und sehr richtig erklärt Rötscher über Aristoph. und sein Zeitalter,

Zeugnisses die Bewahrheitung keineswegs; denn die Athener davor bewahrt zu haben, von plumpen Schmeichlern sich bethören zu lassen, getraut sich an derselben Stelle der Dichter von sich zu bezeugen, und mit größtem Unrecht, fügt er hinzu, habe man deßhalb einen Verhöhner der Stadt und des Volkes aus ihm gemacht. Verhöhnet er aber nicht das Volk, so wagt er es doch zu schelten, auch da in's Besondere, wo es durch sein Urtheil ihm Unrecht thut. So in den Wespen [a], deren Aufführung unmittelbar auf die den Beifall des Volkes verfehlende Aufführung der Wolken folgte. Hier läßt er noch in frischem Unwillen sich also vernehmen: „Zu tadeln die Zuschauer fühlt der Dichter jetzt ein Gelüst; denn Unrecht hat man ihm gethan zuerst ohne alle Veranlassung, ihm, der dem Volke so viel Gutes erweise durch Komödien, die er unter eignem, und andere, die er unter fremdem Namen habe aufführen lassen." Dem Mangel an klarer Einsicht des Volkes in seine Erfindungen schreibt er es zu [b], daß die Wolken durchgefallen wären, und schimpflich sei es für die Zuschauer, daß sie nicht alsbald die Trefflichkeit seiner Dichtung begriffen hätten, ihm aber könne das bei Verständigen keinen Schaden thun, wenn ihm, bei sieghaftem Ueberholen der Gegner, doch seine Hoffnung zertrümmert worden sei. Mit der Ermahnung endlich wendet er sich zuletzt an das Volk, sich zu bessern in Zukunft, — Alles die stärksten Beweise eines hohen und edlen Selbstgefühls. Etwas milder nun zwar behandelt er sein Publikum in der nach der ersten Aufführung der Wolken in dieses Stück eingeschobnen, wahrscheinlich für eine neue Aufführung derselben gedichteten Parabase, wo er natürlich die Gemüther für sich zu gewinnen bestrebt sein mußte. Im Vertrauen auf ihre Einsicht,

S. 63. Anm. für die Absicht des Dichters bei dieser scherzhaften Wendung die Milderung des ungemessenen Lobes, das der Dichter sich hier ertheile. Vgl. auch Schulzeit. 1832. Abthl. II. Nr. 86, Rec. über Thiersch Aristophanes, S. 709 f. *a*) Wespen 1015 f. *b*) 1045.

sagt er, habe er seine Komödie ihnen zuerst zum Kosten gegeben. Doch kann er sich auch hier nicht enthalten, sie zu schelten, daß sie sein Vertrauen getäuscht und weit plumperen Lustspielen vor den seinigen gegen Recht und Billigkeit den Vorzug gegeben hätten. Er hat nicht etwa Mängel seiner Komödie einzugestehn, sondern wiederholt, daß sie die geist- und kunstvollste aller seiner Komödien sei. Der verständigere Theil des Publikums ist es, an den er sich nun ausschließlich wendet, die Männer, vor denen überhaupt nur reden zu dürfen Freude macht, und nachdem er auseinandergesetzt, wodurch eine geistreiche Komödie von einem plumpen Possenspiele sich unterscheide, leistet er entschieden auf den Beifall Derer Verzicht, welche an jener Art von Lustspielen Behagen finden [a]. Nur sollen ihn nicht auch die Verständigen im Stiche lassen, wie sie bei der ersten Aufführung gethan [47]). Eine würdige Sprache, durch welche sich in der That der Dichter auf den Standpunkt stellt, auf den von Plato die dramatischen Kampfesrichter gestellt werden, die sich nicht durch das auf mancherlei Weise laut werdende Urtheil des Volkes leiten lassen, sondern dieß vielmehr leiten sollen. Dadurch soll indeß einige Berücksichtigung des im Publikum herrschenden Geschmacks doch keineswegs ausgeschlossen werden; denn selbst da, wo der Dichter diesem Geschmack eine andere Richtung geben will, wird dieß ja nur dadurch möglich, daß er zuerst — in so weit es nehmlich nöthig ist, um überhaupt zu gefallen, — ihm huldigt. So etwas scheint auch Aristophanes anzudeuten, wenn er in den Rittern [b] bei Entwickelung der Gründe, warum er nicht früher mit Komödien, zu denen er selbst sich als Vater bekannt habe, aufgetreten sei, einerseits die Schwierigkeit der Komödiendichtung an sich, die die schwierigste aller Arbeiten sei [c], dann aber auch den wetterwendischen Charakter des Publikums, den es an allen seinen Vorgän-

a) Wolken 560. ὅστις οὖν τούτοισι γελᾷ, τοῖς ἐμοῖς μὴ χαιρέτω. b) Ritter 507 f. c) Ebendas. 516.

gern bewährt habe, hervorhebt. Deßhalb in Furcht, so fährt er fort, habe er bis jetzt immer gesäumt, und zugleich in der Einsicht, daß einer zuvor Ruderknecht sein müsse, ehe er an das Steuerruder Hand anlege, und dann als Untersteuermann vom Vordertheile des Schiffes aus es lenken helfen und nach den Winden umherspähn, bis einer für sich selbst das Steuerruder führe. Offenbar ist hier mit dem Umschauen nach den Winden die verständige Rücksicht auf den wechselnden, oft eklen Geschmack, die jedesmaligen poetischen Bedürfnisse und sonstigen Anfoderungen des Publikums gemeint, die jeder Dichter, der immer neu bleiben wolle, zu nehmen habe und die seine Vorgänger zu nehmen vernachlässigten. Nichtsdestoweniger jedoch bleibt nach Aristophanes der Dichter ein Lehrer, ein Rathgeber und Erzieher seines Publikums. Wie aber, — diese Frage drängt sich uns hier auf, — wird dadurch nicht die Poesie aus der Poesie verdrängt, wenn zu lehren und Rath zu geben für die höchste Bestimmung der Poesie erklärt wird? War dieß Aristophanes Meinung, was sind dann alle die schönsten seiner Chorgesänge, aus denen die höchste Poesie, die erhabenste Lyrik spricht, was sind sie anders als ein leerer, unnützer Schmuck, als ein Zeitvertreib, als ein Mittel, das Publikum bei guter Laune zu erhalten, damit es sich nur die herbe Lehre, um die es dem Dichter also einzig zu thun ist, gefallen lasse? Ja alle die kühnen, phantastischen Erfindungen seiner unerschöpflichen Laune, die ein Gefühl geistiger Freiheit in Betrachtung der Dinge in uns erwecken, in welchem wir bei Weitem die schönste Frucht der geistigen Versenkung in solche Poesieen erkennen, was sind sie dann als die an sich nichtige Hülle irgend einer in ihnen verborgenen Lehre? Doch es läßt sich leicht zeigen, daß in so beschränktem Sinne die Tendenz der Poesie, zu lehren, von Aristophanes nicht aufgefaßt wurde. Wo hätte er sonst die schönen Worte hernehmen sollen, mit denen er in den Chorgesängen der Vögel [a] den Gesang

a) Vögel 210. 737. 778.

der Nachtigall, den Gesang des Schwanes verherrlicht? Und die tiefe Empfindung für den Reiz süßer Wehmuth, durch welchen eben der Gesang der Nachtigall nicht nur über Sterbliche, sondern selbst über die Unsterblichen eine so unaussprechliche Macht ausübt, daß alsbald, wenn sie ihn vernehmen, auch unter ihnen der goldgelockte Phöbus Chöre anordnet, erwiedernd auf ihre Elegieen mit der elfenbeinernen Phorminx, wie könnte sie in der Seele eines Dichters Raum finden, der nur lehren und immer wieder lehren als den Zweck der Poesie betrachtete? Wie könnte ein solcher Dichter mit so begeisterten Worten den Phrynichus als den preisen, der von den heiligen Weisen des Sanges der Nachtigall, einer Biene gleich, die Frucht ambrosischer Lieder abgeweidet habe, stets darbringend süßen Wohllaut [a], — da doch die Nachtigall durch ihren Gesang gewiß Niemanden belehren will und auch wohl Niemand aus ihm und durch ihn jemals klug geworden ist. Und wenn im Frieden [b] die Muse von dem Chore aufgefodert wird, nach Entfernung der Kriege mit ihm zu tanzen, besingend der Götter Hochzeiten und seliger Männer Schmäuse und Festlust, — denn von Anfang an liege ihr das am Herzen, — so sehen wir auch hier der Poesie noch ein anderes Amt, als bloß zu lehren, angewiesen. Und gewiß meint es in diesem Stücke der Dichter damit recht ernstlich. Gern eignet er sich darum, — wie er sonst doch selten thut, — die Worte eines anderen Dichters, des Stesichorus, hier an: „solcherlei das Volk ergetzende Gesänge müsse der weise Dichter singen, wenn ihr Frühlingslied anstimme die Schwalbe" [c]. In allem dem spricht sich die Ansicht aus, daß die Verklärung des Lebens und der Natur der Zweck der Poesie sei, die freie und heitere Ansicht, die auch bei der schönen Schilderung, nach welcher selbst die Wogen beim Gesange des Schwans durch windstille Heiterkeit beruhigt werden [d], zum Grunde liegt.

a) Vögel 737 f. *b*) Friede 775. *c*) Friede 798.
d) Vögel 778.

Doch es sind weniger allgemeine Ansichten über den Zweck und die Gesetze der gesammten Poesie, die wir bei Aristophanes suchen dürfen, als geistreiche Andeutungen über die Bestimmung der verschiedenen Dichtungsarten, in's Besondere der Komödie, der er selbst sein Leben widmete, und ihrer ernsteren Schwester und Nebenbuhlerin, der Tragödie, deren Ernst die jüngere, leichtfertigere achtet, sofern es ein konsequenter, sofern es der echte und würdige Ernst ist, aber zu verspotten sich berufen fühlt, sobald es bloß Grimasse, bloß etwas mühsam Erzwungenes und Halbes ist. Dieß ist nehmlich — um von der Tragödie auszugehn — die Summe der Foderungen, welche Aristophanes an die Tragödie stellt, daß das wahrhaft Edle und Erhabene auf eine würdige Weise, d. h. in edler und erhabner Darstellung durch sie zur Anschauung gebracht werde[a]. Dieß ist das leitende Princip, welches der bewunderungswürdigen Kritik der beiden großen Tragiker, des Aeschylus und Euripides, in den Fröschen in allen einzelen Partieen zum Grunde liegt, wovon uns eine zergliedernde Betrachtung derselben, — in welche wir die Behandlung anderweitiger Andeutungen des Dichters über die tragische Poesie sogleich einflechten werden, — vollständig überzeugen soll. Wir können dabei selbst die Ordnung, in welcher Aristophanes den poetischen Wettkampf zwischen den beiden Dichtern vor sich gehen läßt, im Wesentlichen beibehalten, indem zuerst die Foderungen, welche an die tragische Poesie im Allgemeinen zu stellen sind, die den Geist,

a) Ueber Aristophanes Beurtheilung der tragischen Dichter seiner Zeit, in's Besondere des Euripides, handelt eine kleine Schrift von Wissowa (ein Schulprogramm, Leobschütz 1830). Außerdem ist besonders Rötscher (s. oben) zu vergleichen; dann auch Ellendt de tragicis Gr. inprimis Euripide ex ipsorum aetate et temporibus iudicandis aequaliumque iudiciis commentatio (auch ein Schulprogramm, Königsberg 1827), und in Bezug auf Euripides auch Pflugk Euripid. trag. V. I. Praef. XXV. XXVI. XXXIV. Indeß findet man eine vollständige Darlegung der Kritik des Aristophanes und ihrer Gründe in keiner dieser Schriften.

die Tendenz und den wesentlichen Inhalt der Tragödie betreffen, darauf die Gesetze der künstlerischen Entfaltung der tragischen Idee, die vornehmlich, aber nicht lediglich in Bezug auf die Prologe von Aristophanes zur Anschauung gebracht werden, dargestellt werden sollen, drittens die Foderungen der Kunst an den Chorgesang, hierauf die Gesetze für die poetische Diktion im Dialog, woran zuletzt Andeutungen über die unmittelbare praktische Einwirkung der Poesie sich anschließen. Da nun aber das Ideal der Tragödie, wie es vor Aristophanes Seele stand und ihm den Maßstab gab zur Beurtheilung aller der Richtungen, in denen sich die Tragödie ausbildet, uns nicht unmittelbar vor Augen gestellt wird, indem wir nur eben zwei Richtungen der tragischen Kunst in den Fröschen sich gegenseitig bekämpfen sehn: so werden uns allerdings nur durch Schlüsse, auf welche wir durch den Charakter und Gehalt der Polemik, welche die beiden einander bekämpfenden Richtungen gegen einander üben, geleitet werden, mit sorgfältiger Benutzung der anderweitigen kritischen Aeußerungen des Dichters über tragische Poesie und tragische Dichter, die Foderungen, die er an die Tragödie stellt, klar werden. Zuerst ist nun soviel gewiß, daß der Geist und Charakter der Euripideischen Tragödie ihm durchaus verwerflich erschien, ja auch gefährlich und verderblich zugleich, wie die Heftigkeit und Beharrlichkeit der Polemik gegen diesen Dichter bezeugt, während Aeschylus durchgängig, auch wo ein leichter Spott und Tadel ihn trifft, mit einer gewissen Achtung behandelt wird. In den Fröschen ist es Euripides, auf dem die härtesten Anklagen, die Aeschylus gegen ihn richtet, immer sitzen bleiben, während von Aeschylus die Pfeile des Spottes meist unschädlich abprallen; er ist es, der mit aller seiner Schlauheit doch die Rückkehr nach der Oberwelt nicht zu erringen vermag, wo ja ein Dichter nöthig war, der dem Verderben der Poesie und der Sitten einen mächtigen Damm entgegensetzte, nicht selbst es begünstigte. In den

Thesmophoriazusen hat zwar seine Schlauheit einen glücklicheren Erfolg, indem er durch sie von der Strafe, welche die erbitterten Weiber ihrem Feinde bestimmt hatten, sich zu befreien weiß; aber mit desto herberem Spotte verfolgt ihn Aristophanes dafür als Repräsentanten aller Gemeinheit. Auch in den Acharnern geht es ihm nicht besser, und wenn Aeschylus dort als Liebling der rechtlichen, wahrhaft patriotischen Bürger bezeichnet wird [a], so muß dagegen Euripides in den Wolken als Liebling der zügellosen Jugend [b], in den Fröschen sogar als Schützling der Beutelschneider und ähnlichen Diebsgesindels [c] sich vorführen lassen, und wenn dieses Publikum es ist, welches zugleich als der Aeschyleischen Poesie feind uns geschildert wird, — denn seine Lieder will Phidippides nicht singen, und ihn verdrängt jenes Diebsgesindel im Hades vom tragischen Throne, — so ist wohl auch grade damit indirekt das größte Lob des Aeschylus ausgesprochen. Dasselbe Princip aber, als dessen Vertreter sonst Euripides erscheint, wird in den Wolken in der Person des Sokrates bekämpft, und wenn es nun auch zweifelhaft bleibt, ob die zwei von Diogenes aus den Wolken angeführten, in unseren Exemplaren derselben aber nicht vorhandenen Verse, „Euripides, der die Tragödien dichtet, die geschwätzigen, die voll Weisheit sind, ist dieser hier" in der That Euripides als einen der Schüler des Sokrates bezeichneten,

a) Acharn. 10. b) Wolken 1371. c) Frösche 1370. Dieses Publikum aber bildet nach Aristophanes im Hades wie auf Erden die große Masse. Die Auszeichnung jedoch, daß seine Stücke nach seinem Tode unverändert auf's Neue aufgeführt wurden, scheint damals allerdings Euripides, der ja auch erst kürzlich gestorben war, noch nicht mit Aeschylus getheilt zu haben. S. Frösche 868. „ὅτι ἡ ποίησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι" (Worte des Aeschylus) und zu dieser Stelle Grysar de tragoedia qualis fuerit Demosth. temp., p. 6. In der dort angeführten Stelle aus der vita Aeschyli „Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον, ὡς ψηφίσασθαι μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χρυσὸν λαμβάνειν" ist statt χρυσὸν wohl χορόν zu schreiben.

ob überhaupt diese Verse den Wolken oder einer anderen Komödie des Aristophanes angehören, und ob unter dem Euripides des Komikers hier der wirkliche Euripides oder Sokrates, als die ursprüngliche Quelle aller Euripideischen Weisheit, verstanden werden soll: so ist doch die Schneide des Angriffs in den Wolken ohne Zweifel zugleich gegen Euripides, der ja auch in den Fröschen von Aristophanes gradezu als innigster Freund und Schüler des Sokrates bezeichnet wird, gerichtet [48 49]). Gehen wir nun nach diesen allgemeinen Vorerinnerungen zur Betrachtung des Kampfspieles selbst, das in den Fröschen sich uns darstellt, über: so tritt uns gleich von vorn herein das Gemeine in dem Benehmen des Euripides, die schreiende zänkische Geschwätzigkeit, mit der er seinen Nebenbuhler angreift und die eignen Verdienste in's Licht stellt, in auffallendem Kontraste mit dem edlen, mächtigen Zorn des zuerst mit schweigender Verachtung, dann mit kurzen und kraftvollen Worten die Keckheit des Gegners züchtigenden Aeschylus entgegen [a]. Einen solchen Zorn sieht auch schon der Chor voraus bei Aeschylus, wenn er seinen hellschwatzenden Nebenbuhler die Zähne werde wetzen sehn, einen gewaltigen Wahnsinn [b], als dessen Zeichen er das wilde Rollen der Augen, die gerunzelte Braue und gewaltiger Worte donnerndes Geschleuder schon im Voraus verkündigt. Setzt man aber an die Stelle des Aeschylus und Euripides die Heroen beider Dichter, wie sie im Wettkampfe der Worte hervortreten, so wird uns das Treffende der Aristophanischen Schilderung sicher einleuchten. Höchst charakteristisch aber erscheint in's Besondere das Gebet, mit welchem beide den poetischen Wettkampf beginnen: „Demeter, die du aufgenährt hast mein Gemüth, O sei ich würdig deiner Heilmysterien", betet Aeschylus, und der fromme Sinn des Dichters nicht minder als der mystische Tiefsinn, der ihn auszeichnet, werden uns durch diese Worte zur Anschauung gebracht. Dagegen sind es eigne, neue

a) Frösche 827 f. b) Frösche 815.

Götter, zu denen Euripides betet: „O Aether, du mir Weide, du auch Zungenschwung, Und Verstand und Nüstern, ihr so scharf auswitternden, Recht laßt mich prüfen, was ich für Red' antreffen mag," das ist seines Gebets Aufschwung, und wer sollte nicht den treffendsten Tadel eines Dichters darin finden, bei dem ein feines Gespinnst subtiler Dialektik, welche, des sicheren Rückhalts fester, würdiger Grundsätze fast gänzlich entbehrend, gleichsam im unermeßlichen Raume des bodenlosen Aethers umherschwebt, an die Stelle vaterländisch-frommer Gefühle und Gesinnungen, überhaupt aber ein unsicheres Räsonnement an die Stelle naturgemäßer Empfindung tritt? Wobei mit der Anrufung des Aether, die dem Euripides in den Mund gelegt wird, zugleich auf die Anhänglichkeit desselben an Anaxagorische Naturphilosophie hingedeutet wird, wie denn wegen des unzeitigen Auskramens naturphilosophischer Weisheit in seinen Tragödien Euripides auch in den Thesmophoriazusen, wo ihn Aristophanes das Auge, das Gegenbild von Helios Ball, und den Trichter des Ohrs als Bildungen des sich in sich sondernden Aethers erklären läßt [a], durchgezogen wird. Und der Tadel der Neugläubigkeit steigert sich im Munde der Weiber desselben Stücks zu dem des völligen Unglaubens, ja der entschiedenen Gotteslängnung [b] und Ruchlosigkeit. Als solche will Aeschylus wenigstens in den Fröschen [c] das Beginnen, in den Tempeln Gebährende auf die Bühne zu bringen, betrachtet wissen [50]); als ein Zeichen unfrommen Sinnes aber soll doch wohl auch die in den Fröschen verspottete lächerliche Formel, die sich dem Sinne nach wenigstens öfter bei Euripides findet, „wen doch der Götter klag' ich als meinen Verderber an [d]" geltend gemacht werden; es ist die Lust an Klagen und Vorwürfen gegen die Götter, die den tragischen Personen des Euripides eigenthümlich ist, welche damit bezeichnet werden soll [e].

a) Thesmoph. 14 f. *b*) Thesmoph. 450. *c*) Frösche 1080. *d*) Frösche 310. *e*) Vgl. E. Müller Euripides Deor. popularium contemtor, p. 9 f.

Daß aber vornehmlich mit dem Tadel jener, allen festen Grund der Sittlichkeit untergrabenden, die gesunde Vernunft verwirrenden Dialektik, welche hier als charakteristisch für Euripides an die Spitze gestellt wird, Aristophanes es sehr ernst meinte, das bezeugt die öftere Wiederholung grade dieses Vorwurfs unter verschiedenen Gestalten, die bittere Rüge vor Allem solcher Aussprüche, in welchen die Anwendung dieser Dialektik gleichsam auf die Spitze getrieben erscheint, wie des berühmten Worts: „wer weiß denn, ob das Leben nicht ein Sterben ist?" [a] dessen Verkehrtheit vom Standpunkte des gesunden Sinnes aus betrachtet, welchen doch der Volksdichter nie verlassen darf, wohl auf keine witzigere Weise einleuchtend gemacht werden konnte, als indem eben in Gemäßheit seines eignen Ausspruchs der die Wiederaufnahme unter die Lebenden sehnlich wünschende Euripides von Dionysus in der Unterwelt zurückgelassen wird. Eine ähnliche Verspottung muß der Ausspruch erfahren: „was ist denn schändlich, wenn's nicht so dem Thäter däucht?" [b]; ferner wohl der berufenste der Euripideischen Aussprüche: „die Zunge schwur, doch unbeeidigt ist der Sinn" [c] [51]); denn alle drei werden von Dionysus gegen Euripides selbst, der jenem Vorwürfe deßhalb macht, daß er ihn nicht mit in die Oberwelt nehme, angewendet; und einem Aristophanes dürfen wir es wohl zutrauen, daß die Bitterkeit seines Spotts hierbei nicht sowohl in der Möglichkeit einer verderblichen Anwendung solcher vereinzelten Aussprüche, als in dem durch die Erfahrung bezeugten zerstörenden Einflusse des Vorherrschens jener verwirrenden Dialektik, von welcher solche Aussprüche eben nur als einzele hervorschimmernde Blüthen gelten sollten, ihren Grund hatte. Kurz der sophistische Geist der Euripideischen Tragödie war es, gegen den

a) Frösche 1082. 1477. f. Eurip. Fragmenta ed. Matthiae, Phrixi Fragm. XIV, S. 300. Polyid. VII, 311., auch Hippolytus 190 f. *b*) Frösche 1475. Ueber die Anwendung, die Lais davon gegen Euripides machte, vgl. Porson ad Eurip. Medeam 1373. *c*) Frösche 102. 1471. vgl. Thesmoph. 275.

Aristophanes sich entschieden erklärte, wenn auch einzele Aussprüche sophistischen Gepräges in dem Charakter der Personen, denen sie in den Mund gelegt werden, ihre Entschuldigung fänden. Aber auch wo dieß der Fall ist, auch wo solche Aussprüche zweckmäßig, durch den Zusammenhang und den Charakter des Sprechenden genügend begründet erscheinen: wie, sind denn nicht solche Charaktere, denen diese und ähnliche Reden angemessen erscheinen, der Tragödie überhaupt unwürdig? Hier treffen wir auf einen Tadel, der vielleicht, sobald wir die antike Tragödie aus sich und ihrer eigenthümlichen Aufgabe heraus beurtheilen, mit dem schwersten Gewichte auf Euripides lasten möchte, — obwohl er selbst dessen, weßhalb Aeschylus ihn des Todes für würdig erklärt, dreist sich rühmt, — daß er statt der idealen Gestalten der Aeschyleischen Tragödie, statt der Halbgötter und Heroen in ihrem großartigen Handeln, die dieser darstellte, das gewöhnliche alltägliche Leben und Menschen, wie sie uns täglich erscheinen, zum Gegenstande seiner tragischen Kunst gemacht habe [a] [52]). Indeß treten freilich auch noch Götter, Könige und Heroen bei Euripides auf, aber die entartete Gegenwart, die gemeine Wirklichkeit in ihrer Nichtigkeit und Nichtswürdigkeit ist es, welche nur mit dem Mantel des Alterthums behängt, uns vorgeführt wird. Dieser Tadel ist es, den Aristophanes in Bezug auf die Darstellung des alten Königs Telephus durch Euripides andeutet, der in einen sophistischen Zungendrescher und sentenzenreichen Schönredner, ähnlich einer solchen Karikatur, welche die Gegenwart aufzuweisen hatte, einem Pandeletas, sich verwandeln lassen mußte [b], worin er mit Bellerophon gleiche Verdammniß getheilt zu haben scheint [c]; und dem, als einem Ideale bettlerhafter Unverschämtheit und geschwätziger Zudringlichkeit in Bestürmung der Griechen

a) Frösche 960. οἰκεῖα πράγματ᾽ εἰςάγων, οἷς χρώμεθ᾽, οἷς ξύνεσμεν, und 950. ἀλλ᾽ ἔλεγεν ἡ γυνή τέ μου χὠ δοῦλος οὐδὲν ἧττον u. s. w. b) S. Wolken 924. mit den Schol. zu dieser Stelle. c) Acharn. 429 f.

um seine Heilung, Aristophanes in den Acharnern den den Euripides um seinen Bettlerstaat bestürmenden Dikäopolis nachbildet, wobei er in's Besondere die Worte des Telephus „Agamemnon, hielt' in Händen einer auch ein Beil, Und wollt' auf meinen Hals es zücken, niemals werd' Ich schweigen, da Gerechtes ich entgegnen kann," durch das Versprechen des Dikäopolis, daß er, den Hals über einen Hackblock haltend, vor den Acharnischen Kohlenbrennern reden wolle, parodirend durchzieht [53]). Oder es wählt Euripides mit Vorliebe grade die Personen des heroischen Alterthums für die tragische Darstellung, deren Nichtswürdigkeit und Aehnlichkeit mit den Helden und Heldinnen des Tages bereits durch die Sage dokumentirt wird. Hinsichtlich seines Menelaus wird dieß in den Thesmophoriazusen angedeutet [54]), hinsichtlich seiner Weiber aber wird es ihm ebendaselbst [a] entschieden zum Vorwurfe gemacht: daß er bloß schlechte, unzüchtige Weiber, eine Melanippe und Phädra, zu denen in den Fröschen noch eine Stheneboia hinzugefügt wird [b], dargestellt habe, keine züchtige, wie die Penelope, wovon freilich auch noch der besondere Weiberhaß des Dichters, über den sich in den Thesmophoriazusen Aristophanes ganz besonders lustig macht, Schuld war. Mit der Entschuldigung aber, die in den Thesmophoriazusen dem in eine Weibermaske versteckten Anwalde des Euripides in den Mund gelegt wird [c], daß ja keine der jetzigen Weiber eine Penelope sei, soll eben so wie mit der in den Fröschen von dem Dichter selbst ausgesprochenen, daß er die Mythen von solchen Weibern ja nicht ersonnen, sondern nur die schon vorhandenen auf die Bühne gebracht habe, nur der niedrige Standpunkt des Euripides, welcher, des Sinnes für das Ideale entbehrend, Alles, was Leben und Sage darbot, wenn es nur kläglich und schrecklich genug erschien, für einen passenden Stoff der Tragödie hielt, recht deutlich bezeichnet werden. So entgegnet ihm denn auch Aeschylus,

a) Thesmoph. 547. b) Frösche 1043. c) 550.

freilich mehr vom sittlichen als vom ästhetischen Standpunkte aus, daß der Dichter dergleichen, wenn es in der Sage liege, nicht an's Licht bringen müsse, da er ein Lehrer der Erwachsenen sein solle"; und wenn der Vorwurf, der darin liegt, besonders in der Fassung, welche er in einer früheren Stelle in den Fröschen durch Aeschylus erhielt, daß nehmlich Euripides ruchlose Vermählungen in die Kunst eingeführt habe [b], — weßhalb denn auch in den Wolken [c] der Dichter den ausgelassenen Phidippides eine Stelle aus dem Aeolus des Dichters: wie ein Bruder die leibliche Schwester von Mutterseite verführt habe, hersingen läßt, — auf dem Euripides nicht recht zu haften scheint, da ja die frevelhafte Ehe des Oedipus mit seiner Mutter Jokaste selbst der fromme Sophokles in einer Tragödie uns vor Augen führt: so belehrt uns eine nähere Betrachtung doch bald über den wahren Gehalt und damit auch über das Gegründete des von Aristophanes gegen Euripides ausgesprochenen Vorwurfs. Die mit Bewußtsein verübte, und zugleich mit leichtfertiger Sophistik ihre Thaten beschönigende Ruchlosigkeit, — denn eine solche fand bei dem Liebesverhältniß zwischen Makareus und Canace Statt, [55]) — ist es, welche der Tragödie fremd bleiben mußte und erst durch Euripides in sie eingeführt wurde; dann aber freilich überhaupt die Erhebung solcher Thaten zum eigentlichen Mittelpunkte einer Tragödie, welchen höchstens vom entfernten Hintergrunde aus eine gewisse Einwirkung auf die Haupthandlung verstattet werden durfte. Jene sich ihrer selbst bewußte, ruhig sich selbst bespiegelnde oder mit leichtfertiger Sophistik ihre Thaten beschönigende freche Schlechtigkeit der Personen des Euripides aber ist es überhaupt, welche Aristophanes ganz besonders mißfällig gewesen zu sein scheint. Die Gattung von Menschen, welche Kuppelei sich zum Gewerbe machen, in die Tragödie eingeführt zu

a) Frösche 1045. Daß übrigens auch Euripides sich als den Lehrer seines Publikums betrachtet habe, bezeugt Valer. Max. 3, 7. ext. 1. *b*) Frösche 850. *c*) Wolken 1371. vgl. Frösche 1081.

haben, wird ihm von Aeschylus vorgeworfen [a] 56), und die leichtfertige Sophistik, mit der bei Euripides die Leidenschaft ihre Handlungen beschönigt, wird uns zur Anschauung gebracht in den Worten, die Aristophanes in den Thesmophoriazusen [b] den seinen Perseus tragirenden Euripides in Bezug auf die Andromeda sprechen läßt: „auf, gib die Hand mir, daß ich berühre das Mägdelein, Auf, Skythe; denn Krankheiten sind den Sterblichen Anhaftend, so hat mir auch für das Mädchen hier Sehnsucht das Herz ergriffen." Die Liebe ist also danach eine Krankheit, von der man plötzlich ergriffen wird, man weiß nicht wie, eine Naturnothwendigkeit, mit welchem Ausdruck in den Wolken von dem ungerechten Vortrage [c] Sündigen, Lieben, Ehebrechen und was darauf folgt, genannt wird, und damit sind denn alle die Schlechtigkeiten, zu denen sie verleitet, entschuldigt 57). Doch auch die Beschönigung durch das Beispiel der Götter, welche ebenfalls der Liebe wie anderen Leidenschaften nicht widerstehen können, tritt in den Wolken noch hinzu [d], und auch diese von Aristophanes durchgezogne sophistische Beschönigung der Schlechtigkeit finden wir häufig bei Euripides. Wie aber mit der Gemeinheit seiner tragischen Personen Euripides hauptsächlich das beabsichtigt, sie uns näher zu bringen und dadurch sich eines lebhafteren Interesse an ihnen von unserer Seite zu vergewissern: so hat er diesen Zweck, unserem Herzen seine Helden näher zu bringen, auch noch bei einem anderen tragischen Hebel, der am wenigsten dem großen Komiker behagt zu haben scheint, — denn mit fast unbarm-

a) Frösche 1079. οὐ προαγωγοὺς κατέδειξ' οὗτος. b) Thesmoph. 1115. ἀνθρώποισι γὰρ νοσήματα Ἅπασίν ἐστιν· ἐμὲ δὲ καὐτὸν τῆς κόρης Ταύτης ἔρως εἴληφεν. Daß Perseus plötzlich von einer romantischen Liebe zur Andromeda ergriffen wurde, bezeugen mehre Fragmente aus der Andromeda, besonders der berühmte Vers: „ὦ παρθέν', εἰ σώσαιμί σ', εἴσει μοὶ χάριν"; s. Diog. Laert. Arkesilaus, Vol. I, p. 283. ed. Hübner. c) Wolken 1076. d) Wolken 1080. vgl. Eurip. Hippol. 452. Hippol. prior Fragm. XVIII. Doch findet sich dergleichen auch bei Sophokles.

herziger Satire verfolgt er deßhalb unablässig seinen tragischen Zeitgenossen, — bei der Jammergestalt nehmlich, in welcher er uns die Unglücklichen vorführt, die seine Tragödien recht tragisch zu machen bestimmt sind. Was ist es nun aber eigentlich, was an seinen lahmen Bellerophons und Telephus, seinen in Lumpen gehüllten Oeneus, Phönix, Philokteten, Thyesten [a], an der Ino [b], die überdieß noch an den Füßen aufgehängt von ihm auf die Bühne gebracht wurde, an seiner gemißhandelten Helena endlich dem scharfsinnigen Kritiker so sehr mißfiel und seine Spottlust in so hohem Grade reizte? Das ist es, daß die Erregung eines gemeinen Mitleids, einer unedlen Rührung dadurch zum Zwecke der Tragödie gemacht wurde, die doch ganz andere Aufgaben zu verfolgen bestimmt war, so daß schon an und für sich das einseitige Bestreben, Rührung zu erregen, tadelnswerth erscheint, was denn wohl Aristophanes andeutet, wenn er den Dionysus das Verlangen, welches er nach Euripides, nachdem er seine klagenreiche Andromeda wieder gelesen, empfinde, freilich wohl hauptsächlich, um sich dem Fresser Herkules recht verständlich zu machen, mit dem nach einem Brei von dickgekochten Hülsenfrüchten vergleichen läßt [d]. Eine gemeine Rührung aber, die zu erregen dem Tragiker nicht geziemt, ist die, welche nur durch den Bettelstaat, die Lumpenhaftigkeit und allenfalls noch den humpelnden Gang des Unglücklichen hervorgerufen zu werden vermag, die nur durch den äußeren sinnlichen Reiz erregt wird, als wenn das wahre Unglück nur in den Lumpen und in dem Bettelrocke stäke, oder nur insofern es durch Jammergestalten zur Erscheinung kömmt, dem Zuschauer fühlbar gemacht werden könnte [e]. In diesem Sinne ist denn auch

a) Acharn. 413 - 430. Vgl. auch Friede 146. *ἐκεῖνο τήρει, μὴ σφαλεὶς καταῤῥυῇς Ἐντεῦθεν· εἶτα χωλὸς ὢν Εὐριπίδῃ λόγον παράσχῃς καὶ τραγῳδία γένῃ.* *b*) Wespen 1414. mit den Schol. vgl. K. O. Müller Orchomenos S. 174. *c*) Thesmoph. 903. vgl. Helena 785. *d*) Frösche 63. *e*) Sehr treffend sagt, in Uebereinstimmung mit dem Obigen, Fr. Jacobs,

der tiefsinnige Tadel zu fassen, den Aeschylus in den Fröschen gegen Euripides Prolog zu seinem Oedipus ausspricht [a]. „Es war im Anfang Oedipus ein Mann des Heils," „Nein, wahrlich nein, ein Mann des Unheils von Geburt, den schon Apollon, eh' er aufsproß, meldete Als Vatermörder, eh' er noch geboren ward," so daß denn nach Aeschylus Meinung alles spätere Unglück nur als die allmälig sich entwickelnde Frucht aus diesem ursprünglichen Unheilskeime zu betrachten ist. Obwohl nehmlich noch ein anderer Tadel, der mehr der Kunst des Euripides gilt, in diesen Worten liegt, wovon nachher noch gehandelt werden wird, so ist doch klar, daß auch die beschränkte, flache und irreligiöse Ansicht des Euripides, als wenn der auch vor der That jemals glücklich sein könne, den zu solcher Thaten Thäter die Götter ausersehn hätten, der gewichtige Tadel seines erhabnen Gegners trifft. Daß es aber neben dieser niedrigen Ansicht über Glück und Unglück besonders auch die Anwendung so grober sinnlicher Reize zur Erregung des Mitleidens ist, welche Aristophanes verwerflich findet, davon überzeugen uns vorzüglich die Acharner. Denn indem Dikäopolis hier, um das Mitleid des dem Friedensfreunde feindseligen Chores der Acharner zu gewinnen, von Euripides sich die Lumpen seines Telephus mit all dem übrigen

vermischte Schriften Thl. 3. S. 321, „daß in der Tragödie nicht die sentimentale Rührung über irdische Noth, wie gehäuft diese auch sein möge, sittlich wirke, sondern die Erhebung des Gemüths über das Dunkel und die Verworrenheit des Lebens." Aber wenn Jacobs, daß die Alten dieß recht gut erkannt hätten, daraus beweisen will, daß sie dem Phrynichus eine Geldbuße auferlegten, da er das Unglück von Miletus auf eine so rührende Weise dargestellt hatte, daß die Zuschauer beim Anblick seines Trauerspiels in Thränen zerflossen, so scheint er mir den Grund des Verfahrens der Athener nicht richtig aufzufassen. Nicht daß er überhaupt durch die Darstellung großen Leids sie zu Thränen rührte, sondern daß er die *οἰκήια κακά*, das Unglück der bundesverwandten Stammgenossen, ihnen in Erinnerung brachte, verletzte die Athener. S. Herodot 6, 21. vgl. Kannegießer komische Bühne S. 90. und G. Schneider, de orig. trag. Gr. p. 76

a) Frösche 1182.

Bettelkram, womit der Dichter diesen höchst freigebig ausgestattet hatte, erbittet, so liegt offenbar ein doppelter Spott, auf die Richter Athens, welche Angeklagte, wie bekannt, wirklich durch Schmutz und Lumpenhaftigkeit ihres Aufzuges rühren konnten, und auf den Dichter, der, hier wieder einmal den Attischen Proceßgang auf der Bühne nachahmend, so gemeiner Mittel zu rühren auch für seine Helden und Könige sich zu bedienen kein Bedenken trug, in der ergetzlichen Schilderung des von Dikäopolis um seine Lumpen bestürmten Euripides. Derselbe Tadel aber, der Bestechung der Zuhörer und der Irreleitung ihres Geschmacks durch untergeordnete sinnliche Reize, die bei diesem Dichter zuweilen selbst in's Läppische ausarteten, liegt auch in der Verspottung der Echo [a], welche in der Andromeda des Euripides eine nicht unbedeutende Rolle gespielt zu haben und die langen Klagescenen in noch ermüdendere Länge zerdehnt zu haben scheint; weßhalb Aristophanes sehr treffend sie die Kampfgenossin des Euripides in dem tragischen Wettkampfe nennt [b], in ähnlichem Sinne, wie er den von Dikäopolis beinah seines ganzen Bettelstaates beraubten Euripides unwillig ausrufen läßt: „Mensch, du wirst mich noch um die ganze Tragödie bringen; jetzt geh, wenn du dieß noch empfangen hast [c]." Zuletzt aber allerdings ist auch die Herabziehung des Erhabnen zur gemeinsten Wirklichkeit ohne Zweifel ein wichtiges Moment bei dem Spotte über die von Euripides in gemeine Bettler verwandelten Heroen und Könige, wodurch sich dieser Tadel an den an die Spitze dieser Erörterungen gestellten anschließt. In dem entschiedensten Gegensatze nun mit Euripides in allen diesen Beziehungen stand Aeschylus,

a) Thesmoph. 1059 f. *b*) Thesmoph. 1059. *ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταὐτῷ χωρίῳ Εὐριπίδῃ καὐτὴ ξυνηγωνιζόμην.* Auch Acharn. 418. ist wohl der Ausdruck *ἀγωνίζεσθαι* mit Bedacht gewählt (willst du die Lumpen, *ἐν οἷς Οἰνεὺς ἠγωνίζετο*). Oeneus buhlte in und mit den Lumpen um den Beifall der Zuschauer, will Aristophanes damit andeuten. *c*) Acharn. 464. *ἄνθρωπ', ἀφαιρήσει με τὴν τραγῳδίαν.*

und eben deßhalb stellte wohl auch Aristophanes diese beiden Dichter kämpfend einander gegenüber. Auch hätte in der That der durch Euripides entarteten und verweichlichten Tragödie grade ein Aeschylus am meisten Noth gethan, um jener Richtung recht kräftig und entschieden das Gegengewicht zu halten, wozu selbst ein Sophokles, wie hoch ihn auch sonst Aristophanes hält, ihm weniger tauglich erscheinen mochte. Wenn nun aber Aeschylus einerseits offenbar mit sichtbarer Vorliebe von dem Dichter behandelt wird, wovon die begeisterte Theilnahme, welche der Chor für ihn besonders als Liederdichter ausspricht [a], das günstige Urtheil des unparteiischen Aeakus über ihn, daß ihm die wenigen Tüchtigen, dem Euripides dagegen die Masse der Schlechten den Vorzug gäbe [b], so wie die stillschweigende Anerkennung, die ihm Sophokles bezeugt, der ihm, durchaus aber nicht dem Euripides, den Ehrenplatz zugestehen will [c] [58]), endlich der für ihn vortheilhafte Ausgang des Wettkampfes nebst der etwas achtungsvolleren Behandlung, die ihm im Ganzen selbst der gewiß nicht ohne satirische Absicht als etwas leichtfertig, kurzsichtig und in seinem Urtheil unsicher und schwankend gezeichnete tragische Kampfesrichter Dionysus [59]), widerfahren läßt, hinreichendes Zeugniß ablegen, wozu zuletzt noch die Worte des Pluto [d], der ihn auffodert, als er den Sieg gewonnen, nun Athens Heil wieder zu gründen durch treffliche Sprüche und die Unverständigen zu erziehn, hinzukommen: so kann doch nicht geläugnet werden, daß auch ihn Aristophanes als befangen in einer Manier, einer edleren und großartigeren freilich, als die des Euripides war, darstellen wollte. Es ist aber die Summa des Tadels, der ihn trifft, wie mir scheint, die, daß er nur zu oft in eine staunende Verwunderung die Zuschauer zu versetzen sich zum Ziele setze, daß das Herbe und Strenge zu einseitig in seiner Poesie

a) S. Frösche 1255, wo er ihn den Dichter der meisten und schönsten Chorgesänge, den bacchischen König nennt. Vgl. 992 f.
b) Frösche 785. *c*) Frösche 788. *d*) Frösche 1500.

vorherrsche [a], und kriegerischen Sinn zu erwecken ihm als höchste Aufgabe der Kunst gelte. So habe er zu leerem Anschaun im Anfange seiner Tragödien eine Niobe oder einen Achilleus mit verhülltem Antlitze hingesetzt, die kein Wort gemuckst hätten und immerfort geschwiegen, während der Chor vier Schnüre von Gesängen aneinandergereiht hätte. Einen leeren Prahler und Betrüger schilt ihn deßhalb Euripides, der Wunder wie Großes durch solch' befremdliches tiefsinniges Schweigen versprochen [b] und die Erwartung auf das Höchste gespannt, dann aber nichts, was der großen Erwartungen werth gewesen, geleistet habe; und wenn nun auch in dieses Urtheil Aristophanes gewiß nicht einstimmte, so liegt doch sicher auch ein wahrer Tadel in diesen Vorwürfen verborgen. Ein allzuweit getriebnes Streben nehmlich, dem Zuschauer zu imponiren, und zwar auch durch äußerliche Mittel, hier durch verhüllt dasitzende, geheimnißvoll schweigende Gestalten, scheint allerdings einem solchen Verfahren zum Grunde zu liegen. Daran schließen sich die spöttischen Bemerkungen über die Roßhähne, Greifadler, Bockhirsche u. s. w. an, Ausdrücke, an denen das Phantastische und Fremdartige, wobei sich der Hörer nichts denken und das ihn nur verduzt machen konnte, hier von Euripides gerügt [c], die aber auch sonst von Aristophanes

a) Das Rauhe und Strenge in der Manier des Aeschylus bezeichnete in einer Stelle Aristophanes dadurch, daß der ihn mit dem *κόλλοψ*, der Rückenhaut, besonders der Stiere und Schweine, verglich. S. das Fragment Etymolog. M. 526, 20. Dind. Fragm. Aristoph. XL. p. 212. *ὅθεν Ἀριστοφάνης τὴν σκληρότητα Αἰσχύλου ἐνδεικνύμενος ἔφη· οἶμαι γὰρ αὐτὸν κόλλοπι Ἐοικέναι.* *b*) Frösche 909. *ἀλαζὼν καὶ φέναξ*, vgl. 919. *c*) Frösche 937. 932. Friede 1178. vgl. auch Friede 181, wo mit dem *ἱπποκάνθαρος* auf den *ἱππαλεκτρυών* angespielt wird. Auch ist es zum Theil wegen dieser seltsamen Zusammensetzungen mit *ἵππος*, daß die Worte des Aeschylus *ἱππόκρημνα*, roßsteile (929), an einer anderen Stelle (818) vom Chor *ἱπποβάμονα*, nach Roßart einhertrabende, d. h. hochtrabende, genannt werden. Wo übrigens Aeschylus von diesen seltsamen Thier-

durchgezogen werden. Und derselbe fremdartig phantastische Charakter, zugleich die Ueberladung mit leerem äußerem Gepränge ist es, um derentwillen auch die Memnons und Kyknos des Aeschylus auf ihren mit Schellen behangenen Rossen von Euripides lächerlich gemacht werden, und auch das Jauoi des bei Erwähnung des dahingeschiednen Darius die Hände zusammenschlagenden Chors in den Persern möchte in dieselbe Kategorie gehören [60]. Mit der Vorliebe für das Seltsame und Fremdartige aber hängt auf das Innigste die für das Wilde und Ungeheure zusammen, die nicht undeutlich als Aeschylus eigenthümlich bezeichnet wird. Die unselige Sphinx, die herrscherischen Hunde — ein Bild zur Bezeichnung der Atriden, — die luftwandelnden Hunde, — Geier und Aare, die das Aas verzehren —, das sind Bilder, welche aus seinen Chören als solche, an denen er Wohlgefallen finde, hervorgehoben werden. Der Ungeheuerdarsteller wird er deßhalb genannt [a], und auch in dem Gigantischen Wuthschnauben [b], das ihm bei dem Kampfe gegen Euripides beigelegt wird, darf man wohl eine charakteristische Bezeichnung seines wilden, dem Ungeheuren zugewendeten Genies, mit welchem sein Charakter durchaus eins war, erkennen. Eben so soll doch wohl auch die Bemerkung des Euripides, daß nichts vom Reize der Aphrodite bei Aeschylus sich finde [c], einen gegründeten Tadel andeuten; und wenn Aeschylus den kriegerischen Muth an den Bürgern, die Euripides von ihm empfangen, ganz allein hervorhebt, der Tragödien, welche kriegerischen Geistes voll wären, vorzugsweise sich rühmt, und im Allgemeinen in die Begeisterung zu kriegerischer Tapferkeit, welche durch seine Tragödien erregt werde, das Verdienst seiner Poesie setzt: so erschien doch auch diese Richtung dem, des Friedens Segnungen so begeistert verherrlichenden, Aristophanes ohne Zweifel als eine einseitige, welche, aus dem Charakter des kühnen, stolzen

bildungen Erwähnung thut, weist Bothe nach in seiner Ausg. des Aristoph. (Poetae Scenici Gr. Vol. V, p. 108.) zu den genannten Stellen. *a*) Frösche 837. *b*) 825. *c*) 1045.

und leicht zum Zorn zu reizenden Aeschylus, wie ihn Aristophanes so treffend schildert, leicht erklärbar, doch keineswegs unbedingt als mustergültige Gestaltung der Tragödie dargestellt werden sollte, eben so wenig wie Aristophanes an Homer das allein, daß er Schlachtordnungen, Tapferkeit und Bewaffnung der Männer gelehrt habe, hervorgehoben haben würde, was doch bei ihm Aeschylus, in Uebereinstimmung mit dem Spartaner Kleomenes [a], allein an Homer preist, und worin er den alten Sänger nachzuahmen bekennt [b]. Wenn nun diese kritischen Andeutungen über Geist und Tendenz der Aeschyleischen und Euripideischen Tragödie uns so ziemlich in Stand setzen, über die Foderungen des Dichters an die Tragödie in diesen wichtigen Beziehungen eine bestimmte Vorstellung zu bilden: so sind wir natürlich begierig, auch über den künstlerischen Organismus der Tragödie Belehrungen von ihm zu erhalten, die uns die Prüfung, welche die Prologen des Aeschylus und Euripides sich müssen gefallen lassen, gewähren wird. Zweierlei nehmlich, scheint es, können wir für unseren Zweck aus dieser Kritik entnehmen. Zuvörderst trifft der Spott des Dichters die unkünstlerische Gattung von Prologen, die Euripides eingeführt hatte, welche in breiten, mit trivialen Sentenzen vermischten Erzählungen, die in den künstlerischen Organismus des Stücks auf keine Weise verflochten waren, bestand, — denen man unbeschadet, wie bei vielen von ihnen wirklich versucht wird, Worte wie „verlor sein Salbgefäß" anhängen konnte, — ihres trivialen Tones wegen einerseits, ferner aber auch eben ihres erzählenden, durchaus undramatischen Charakters halber; wozu noch kömmt, daß man bei den Prologen des Euripides oft eigentlich gar nicht weiß, wem und für wen alles dieß erzählt wird, was an den Versen aus dem Prologe der Helena dieses Dichters, die Aristophanes in den Thesmophoriazusen [c] den Mnesilochos tragiren läßt, recht

a) Aelian Var. hist. 13, 19. *b*) Frösche 1035. *c*) Thesmoph. 866.

deutlich wird. Denn wenn Helena nicht nur selbst ihren Namen nennt, sondern auch ihr Vaterland, ihren Vater, ihre Mutter und die Geschichte ihrer Erzeugung angibt, so sind das Dinge, die wohl nicht einmal den Zuhörern, die doch ihren Homer gelesen, erst in's Gedächtniß gerufen zu werden brauchten. Das Läppische aber, in das bisweilen solche, die Stelle unserer Theaterzettel vertretende Prologe verfallen, durch die Euripides bei Aristophanes das Verständniß ungemein erleichtert zu haben sich rühmt, wird wohl an den ersten Versen derselben Helena, welche ebenfalls Aristophanes in den Thesmophoriazusen hervorhebt [a], recht klar, in welchen Helena dem Strome, der den Augen der Zuschauer sich darbot, seinen Namen gibt; das ist der Nil, sagt sie, wozu sie dann noch eine gelehrte Bemerkung, über die besondere Wichtigkeit dieses Stroms für Aegypten, das des Regens entbehre, hinzufügt, von der man gar nicht weiß, was sie hier soll [61]). Doch noch ein anderer Tadel liegt versteckt in den Bemerkungen des Aeschylus über die Anfangsverse des Oedipus [b], in welchen Oedipus ein Anfangs glücklicher Mann, der hernach der unglücklichste der Sterblichen geworden sei, genannt wird. Es ist das Behagen an raschem, nicht gehörig vorbereitetem Glückswechsel, welches hier dem Euripides vorgeworfen wird, wie besonders aus den hierauf folgenden Gegenbemerkungen des Aeschylus recht klar wird, welche das allmälige Wachsthum in dem Unglück des Oedipus, das aus bösem Keime ein böses Gewächs emporgesproßt sei, darthun. Und derselbe unvorbereitete Glückswechsel, noch mehr aber freilich das durchaus Untragische der ganzen Handlung nebst dem Seltsamen der Erfindung, ist es auch, weßhalb Aristophanes des Euripides Helena bloßstellt, wo Helena kaum über ihr Unglück sich ausgeklagt hat, als auch schon Teucer, dann Menelaus erscheint, worauf eine Erkennung, dann die betrügerische Flucht, zuletzt die Beschwichtigung des erbitterten Theo-

a) Thesmoph. 855. *b*) Frösche 1183 f.

klymenus durch die Dioskuren folgt. An diese Ausstellungen aber, die dem künstlerischen Organismus der Stücke des Euripides gelten, schließen sich noch einige andere an, die in der Vermischung des Komischen mit dem Tragischen ihren gemeinsamen Grund mit jenen haben. Das Vorwalten von List und Ränken in der Handlung der Euripideischen Tragödie gehört hierher. In den Thesmophoriazusen ist gegen diesen Punkt der stärkste Spott und Tadel gerichtet, indem die Listen und Ränke, durch welche der Dichter in seinen Tragödien seine Helden aus ihren Verwickelungen zu befreien strebt, Euripides hier in der eignen Sache, um sich selbst aus der Verwickelung zu retten, in die er durch die an Liebe zur List ihm so ähnlichen Weiber gerathen war, anwendet, der hier sicher nicht um seines persönlichen, sondern um seines poetischen Charakters willen als ein im Aussinnen von Pfiffen und Kniffen sich nie erschöpfender Schlaukopf dargestellt wird. Um diesen poetischen Charakter des Euripides recht anschaulich und der Wahrheit gemäß darzustellen, sind denn auch die beiden Tragödien desselben, die Helena und Andromeda, in denen das Ränkespinnen besonders stark hervortritt, ihrem wesentlichen Inhalte nach auf die witzigste Weise mit in die Handlung der Thesmophoriazusen eingeflochten, indem der für Euripides leidende Mnesilochos, nachdem er erst durch Palamedeische Mittel den Euripides zu seinem Schutze herbeizurufen versucht hatte, — nehmlich in Ermangelung der Ruderstangen durch hölzerne Götterpuppen, in die er Schriftzüge gegraben und die er alsdann den Winden preisgegeben, — dann in seinen Weiberkleidern als Helena den rettenden Freund herbeizulocken sucht, und endlich, da er jämmerlich in einen Block gepferdht für seinen Frevel büßen muß, der großen Aehnlichkeit der Situation wegen als Andromeda sich geberdet, worauf denn auch Euripides, wie früher als Menelaus, so jetzt als Perseus durch die Lüfte fliegend ihm zu Hülfe kommt. Indessen wollte an der Andromeda Aristophanes freilich auch noch auf andere größere Uebel-

stände aufmerksam machen. Die an den Felsen als Mitwohnerin des Meerungeheuers angeschmiedete Andromeda und der durch die Lüfte herbeifliegende, sie zu retten bestimmte Perseus — wie hochromantisch, wie wunderbar! Aber bei der trivialen, aller Erhabenheit ermangelnden Behandlung des Stoffes durch Euripides, wo nichts als eine gewöhnliche Liebesintrigue aus so Außerordentlichem entwickelt wurde, — worauf war es da abgesehn mit dem fliegenden Perseus und der angefesselten Andromeda (von gleicher Art aber ist auch der an anderen Stellen von Aristophanes verspottete, auf dem Pegasus gen Himmel emporfliegende, dann lahm heruntergeworfene Bellerophon,) als auf einen ganz leeren Theatercoup, wie denn auch die schon früher erwähnte Echo des Dichters in diesem Stücke eine ganz ähnliche Tendenz hatte. Und auf den Theatereffekt war es wohl auch bei dem in den Thesmophoriazusen und in den Acharnern von Aristophanes verspotteten Kunstgriff, dessen sich die tragischen Personen des Euripides zuweilen bedienen, um ihren Bitten und Foderungen Kraft zu geben, vornehmlich abgesehn. Wie nehmlich in der Andromache Menelaus und Hermione, um die Andromache aus ihrem Asyle herauszureißen, deren Sohn ergreifen und das Schwerdt auf ihn zücken mit der Drohung, ihn zu tödten, wenn Andromache nicht sich selbst ihnen ausliefere, wie im Orestes Orest und Elektra der Hermione sich bemächtigen und mit dem Schwerdte ihren Nacken bedrohen, um Menelaus abzuhalten, wegen ihres Unternehmens gegen Helena Rache an ihnen zu nehmen, wie endlich im Telephus dieser das Kind Orest aus der Wiege herauszieht und zu tödten droht, wenn die Achäer ihn nicht heilen würden [a]: eben so läßt Aristophanes in den Acharnern den Dikäopolis ein Becken, mit Kohlen, in den Thesmophoriazusen den Mnesilochos einen als Kindlein eingekleideten Weinschlauch ergreifen und das Schwerdt darauf zücken,

a) S. Matthiä Fragm. Eur. p. 338.

womit jener die Acharnischen Kohlenbrenner, dieser die, Weinschläuche gleich Kindern liebenden Weiber ihre Rachepläne aufzugeben nöthigen will. Auch ein solches Schauspiel nehmlich, wie es hier Euripides vorführte, mußte in's Komische fallen, wenn nicht der Ernst, die innere Würde und Größe der Situation die Seelen der Zuschauer mit unwiderstehlicher Kraft zu ganz anderen Empfindungen erhob, was bei Euripides keineswegs der Fall war. Doch auch noch auf eine andere Weise, indem er nehmlich das Gewöhnliche und Gemeine mitten unter das Erhabene, ja unter das Schreckliche und Grausenerregende hineinmischte, zerstörte Euripides den tragischen Effekt und verfiel in das Komische. Besonders scheint er in den Kretenserinnen in diesen Fehler verfallen zu sein, in denen die verschiedenen Speisen, von denen die Tafel belastet sei, das Kälberfleisch, der Gänsebraten und die süßen Honigkuchen in sehr gewählten Worten den Gästen empfohlen werden, überhaupt aber das ganze Gastmahl, bei welchem dem Thyest seine Kinder von Atreus vorgesetzt wurden, ausführlich geschildert worden zu sein scheint. Deßhalb ohne Zweifel — und wegen der Gräßlichkeit und Scheußlichkeit des Sujets an sich — parodirte Aristophanes in seinem Proagon die Kretenserinnen des Euripides, wo er den Thyestes, da er seine Kinder gegessen und darauf ein eigner Schmerz seine Eingeweide durchwühlt, nach einem Nachtstuhle, in den er sich erleichtern könne, fragen läßt. Wie die Häufung von Gräßlichkeiten an und für sich, besonders aber in Drohungen (die dann leicht als Rodomontade erscheinen) in's Komische falle, dieß macht er in den Fröschen an den aus einem Stücke des Euripides entnommenen Drohungen, die Aeakus gegen Dionysus und dessen Knecht Xanthias ausstößt, deutlich [64]). — Dieser Tadel nun der Kunst des Euripides überhaupt, daß es seinen Tragödien an Einheit des Tons und würdiger Haltung fehle, liegt auch der Kritik der Monodien dieses Dichters zum Grunde. Auch hier ist es der Mangel an Einheit und Haltung in dem Tone, die Vermischung

des Komischen mit dem Tragischen, welche durch eine witzige Parodie bloßgestellt wird. Damit nehmlich das Triviale und Gemeine, einmal in die Tragödie aufgenommen, doch nicht ganz der tragischen Würde entbehre, wird es mit einem ungeziemenden Pompe bekleidet uns vorgeführt, — eine falsche und erkünstelte Erhabenheit, die in den Acharnern durch das Dichten des Euripides auf einem hohen Gerüste [a], von dem ihm denn seine Helden natürlich leicht herunterfallen, und durch die hochtönenden Worte, mit denen er dem Dikäopolis Antwort auf sein spaßhaft vorgebrachtes Gesuch ertheilt, bezeichnet wird. Eben weil aber dieser Pomp ein ganz äußerlicher ist, dem keine innere Kraft und Erhabenheit entspricht, so kann es denn auch nicht anders sein, als daß das Gemeine und Triviale, das er zu verbergen bestimmt ist, bisweilen doch wider Willen des Dichters in seiner ganzen Nacktheit hervorguckt, daß in's Besondere durch pomphafte Ankündigungen Erwartungen erregt werden, die dann durch die Sache selbst, der sie gelten, keineswegs gerechtfertigt werden [65]). Alle diese Ausstellungen nebst dem Tadel über die unendlichen, an Wiederholungen reichen Klagen, in die sich bei jedem geringen Anlaß die Helden und noch mehr die Heldinnen des Euripides sogleich ergießen, liegen unverkennbar in der von Aeschylus bei Aristophanes in Euripides Manier gedichteten Monodie einer kretischen Heroine, in welcher sie ihren Schauder und ihren Jammer uns schildert wegen eines schrecklichen Traums und der noch schrecklicheren Bewahrheitungen desselben, — daß ihr eine Magd einen Hahn gestohlen, grade als sie emsig mit Hausarbeit beschäftigt die Spindel gedreht, um Morgens früh ihr Gespinnst zu verkaufen; wobei auch durch das Unzusammenhängende der Darstellung, die beinah in lauter Fragen,

a) Süvern vergleicht dazu (über Aristoph. Wolken S. 56.) die Worte des Chors in der Alcestis, mit denen Euripides gewiß auf sich selbst deutet, *ἐγὼ καὶ διὰ Μούσας καὶ μετάρσιος ᾖξα.* Aber auf die naturphilosophische Erhebung des Dichters scheint Aristophanes dort nicht eben hinzudeuten.

ekstatischen Ausrufungen, durchweg aber in ganz kurzen, abgebrochnen Sätzen sich fortbewegt, treffend die Manier des Euripides in seinen Monodien nachgebildet wird [66]. Nur sind natürlich die Züge des Urbildes etwas verzerrt und vergröbert nachgebildet, eben um die beabsichtigte Verdeutlichung des Fehlerhaften der Manier des Euripides desto sicherer in's Werk zu setzen. Doch noch schärferer Tadel als die Monodien des Euripides trifft dessen Chöre. Daß sie in der Regel mit der Handlung der Tragödie wenig zusammenhängen und diese so ihren Gang vorwärts geht, als ob der Chor, der doch immer dabei zugegen ist, nichts davon wüßte oder wenigstens nichts dabei oder dazu thun könnte, dieß scheint Aristophanes in den Acharnern anzudeuten, wenn er den in einen Bettler sich verkleidenden Dikäopolis sagen läßt: „so sollen denn die Zuschauer zwar wissen, wer ich bin, die Choreuten aber (dort die Acharnischen Männer) ganz dumm dabei stehn, wie ich sie mit Worten nasenstübere" [a]. Ein Tadel anderer Art ist es, der in den Fröschen gegen die Chöre des Euripides erhoben wird. „Zusammengetragen habe er sie, so schilt ihn Aeschylus, durch den Verkehr mit allen möglichen Buhlerinnen, deren üppigen Künsten denn auch der Charakter derselben vollkommen entspräche [b], aus des frostigen Dichters Melitus Skolien, ferner aus Karischer gedungner Klageweiber Flötenstücken, aus Klageliedern und Tanzliedern ohne Unterschied"; und vortragen läßt er einen dem Euripides nachgedichteten Chorgesang nicht zur Lyra, sondern zum Gerassel einer Scherbe, deren sich in Ermangelung einer Lyra das gemeine Volk bisweilen scheint bedient zu haben [c]. Und dieser herbe Spott und Tadel findet durchaus keinen Widerspruch, ja, erregt

a) Acharn. 442. vgl. den Schol. *καὶ διὰ τούτων τὸν Εὐριπίδην διασύρει· οὗτος γὰρ εἰςάγει τοὺς χοροὺς οὐ τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ᾽ ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων, ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας.* *b*) Frösche 1326. *c*) S. die Schol. zu v. 1305.

nicht einmal bei dem Chore der Mysten Verwunderung, während dieser bei Euripides kecker Versicherung, daß er von Aeschylus beweisen werde, ein wie schlechter Liederdichter er sei, sein Staunen über eine solche Behauptung nicht bergen kann, und erwartungsvoll den Beweisen, durch welche der sophistische Schlaukopf einen solchen Tadel gegen den bacchischen König rechtfertigen werde, entgegensieht. Der Gehalt aber jenes gegen Euripides ausgesprochenen Tadels, in dem wir also gewiß die Meinung des Aristophanes selbst vernehmen, ist dieser: daß Euripides weichliche, weibische, begeisterungslose und unharmonische Weisen in den Chorgesang eingeführt und auch dadurch die Tragödie verderbt und entwürdigt habe. Auch findet dieser Tadel genügende Bewährung in dem zu diesem Zwecke von Aeschylus aus Euripideischen Versen zusammengesetzten Gesange, der mit lauter kleinlichen, üppigen und weichlichen Bildern angefüllt, auch in gebrochenen, aufgelösten und schwächlichen Rhythmen sich dahinbewegt, mit denen denn natürlich auch die Worte von meist schwachen und unkräftigen Lauten übereinstimmen[a] 67). Unbedeutender bei Weitem erscheint der gegen Aeschylus Chorgesänge von Euripides ausgesprochene Tadel. Daß er immer dasselbe sage, will ihm Euripides beweisen[b], und meint damit den am Ende gewisser Abschnitte immer wiederkehrenden Refrain, der allerdings bei Aeschylus häufig sich findet, aber schwerlich irgend wo unnütz und unzweckmäßig angebracht ist; und dessen tieferer Bedeutung unkundig Euripides wohl eben durch die ihm in den Mund gelegten Worte des Tadels dargestellt werden soll; wenn auch ein feiner Tadel des Dichters, welcher durch allzugewaltige Eindrücke auch auf den äußeren Sinn, wie sie vornehmlich durch jene imposante Wiederkehr immer derselben mächtigen Gefühlstöne und gemüthserschüt-

a) Vgl. die Anm. von Voß bei der Vossischen Uebersetzung des Aristophanes zu dieser Stelle. *b*) Frösche 1249. *καὶ μὴν ἔχω γ᾽ ὡς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν Μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιοῦντα ταὔτ᾽ ἀεί.*

ternden Worte bewirkt werden mußte, mehr betäubte und niederschmetterte, als rührte und menschlich bewegte, darin als Aristophanes wahre Meinung verborgen liegen sollte. Ferner sucht Euripides wegen der Nachbildung der beim Citherspiele gebräuchlichen Weisen die Chorgesänge des Aeschylus lächerlich zu machen, indem er zeigt, wie in den Worten des Dichters gewisse Klänge der Cither, deren Phlattothrattophlattothratt, wie es Aristophanes bezeichnet, wahrscheinlich auch die begleitende Musik zwischendurch hören ließ, nachgebildet wären [a] [68]); und ein leichter Tadel scheint allerdings auch hier an Aeschylus haften zu bleiben, der Tadel eines allzugroßen Behagens an einem gewissen äußeren Gepränge, wozu hier die Klänge der Cither, wie anderwärts das Schellengeläute der Rosse des Memnons, von ihm benutzt wurden [b]. Auch soll wohl der zweideutige poetische Werth solcher klangnachahmenden Poesie und Musik durch die Frage des Dionysus, ob Aeschylus von Marathon her oder von gemeinen Wasserschöpfern solche Weisen gesammelt habe, angedeutet werden; denn wenn solches Gepränge mit Lauten bisweilen auch gar kräftig und prächtig in die Ohren klänge, so würde es doch auch in der niedrigsten Sorte von Volksliedern häufig gefunden, weßhalb dasselbe in der Tragödie immer als etwas Bedenkliches erscheine. Doch Aeschylus erwiedert, daß er aus dem Schönen, nehmlich aus den Sangesweisen beim Citherspiele, in das Schöne sie übertragen habe, und man könnte wohl meinen, daß diese ruhig ernste Antwort, auf die Euripides dann nichts mehr zu erwiedern weiß, auf die spöttische Frage des Euripides eine genügende Abfertigung enthalten solle. Indeß der Tadel wenigstens eines allzugroßen Behagens an äußerem Gepränge wird, wie wir uns bereits oben überzeugt haben, in verschiedener Gestalt zu häufig wiederholt, als daß Aristophanes es nicht ernstlich damit gemeint haben sollte; wobei jedoch so viel gewiß ist, daß Aristophanes

a) Frösche 1255 f. *b*) Frösche 963.

die äußeren Reize, durch die Aeschylus auf seine Zuhörer und Zuschauer zu wirken suchte, unschuldig und auf ein fast noch kindliches, zum Staunen über alles Ungewohnte geneigtes Publikum berechnet wie sie waren, in dem Grade durchaus nicht mißbilligte, wie die Sinnesreize, die Euripides in Anwendung zu bringen verstand, indem dieser entweder, weil auch die Hoheit der Gedanken bei ihm vermißt wurde, dadurch, wie bereits ausgeführt worden ist, ganz aus dem Gebiet des Tragischen in das des Komischen hinüberstreifte, oder den sinnlichen Reiz zur Erregung tieferer Gefühle, als ihm zu erregen gebührt, wenn nicht die Seele ganz von der Sinnlichkeit beherrscht werden soll, mißbrauchte, namentlich zum Zwecke der Rührung, wovon ebenfalls oben gehandelt worden ist. Mit dem erwähnten Tadel aber gegen Aeschylus Chorgesänge, deren zu große Ausdehnung in der Tragödie außerdem noch gerügt wird [a], hängt denn auch der gegen die Darstellung des Dichters im Allgemeinen gerichtete Tadel zusammen. Auch hier ist es neben einer gewissen derben Natürlichkeit, welche die tragische Würde zu verletzen scheint [69]), die Sucht, durch äußere Mittel, durch kühne Metaphern, durch mächtige, gewaltige Bilder und Worte zu imponiren, welche an ihm getadelt wird. Schon der Vorschlag, den Aeschylus nach der Prüfung der Chorgesänge macht, daß das Gewicht der Worte beider Dichter nun auf der Wagschale geprüft werden solle, bezeichnet er uns nicht einen Dichter, der hohen und mächtigen Worten an und für sich einen großen Werth beilegte? Und so ist es denn auch in den Versen, die er zum Belege des Gewichts seiner Worte anführt, entweder das Kolossale der Anschauung, die uns entgegengeführt wird, wie wenn Ströme und Kriegswagen und Leichen von ihm auf die Wagschale geworfen werden, oder das Furchtbare des Gegenstandes, wie z. B. des Todes, der durch Gaben sich nicht bestechen lasse, nicht die innere einfache Größe

a) Frösche 915. Ὁ δὲ χορὸς γ' ἤρειδεν ὁρμαθοὺς ἂν Μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν u. s. w.

des ausgesprochenen Gedankens, durch die er auf uns zu wirken strebt [a]. Dazu kommt nun noch die kühne eigenthümliche Bildung seiner auf seltsame Weise zusammengesetzten Wörter, weßhalb er ebenfalls von Euripides vielfach verspottet wird, um das Bild eines Dichters, der auf alle Weise Staunen zu erregen und durch Kraft und Kühnheit, die Zeugnisse eines urkräftigen Genies [70]), zu erschüttern und zu imponiren strebt, zu vollenden. Dieß sind die Stierworte mit gewaltigen Augenbrauen und Helmbüschen [b], die popanzähnlichen, prunkbündelartigen [c], von denen Euripides läugnet, daß dieß menschlich geredet heiße, und um derentwillen auch Phidippides, zugleich berücksichtigend das übermäßige Behagen des Dichters an tiefen und vollen Tönen, in den Wolken den Aeschylus einen Lermmacher und ein Großmaul schilt [d]. Eine einseitige Manier im Vergleich mit dem echten tragischen Kunststyl will auch hierdurch ohne Zweifel Aristophanes an Aeschylus bemerkbar machen; wie wenig er aber den Tadel, der hier Aeschylus trifft, dem gegen Euripides gerichteten gleichachtete, geht wiederum aus der Antwort, die er dem Aeschylus auf solche Vorwürfe geben läßt, hervor: daß der Dichter großen Gedanken und Gesinnungen entsprechend auch die Worte bilden müsse und überhaupt auch den Halbgöttern eine erhabnere Sprache angemessen sei, wie sie sich auch prächtigerer Gewänder bedienten [e]. Es sollte also nicht ein leerer Schwulst und Bombast, der nur dann entsteht, wenn der Gedanke an Kraft und Größe weit hinter seinem Ausdrucke zurückbleibt, an Aeschylus getadelt werden; nur daß bei ihm der erhabene Ausdruck noch etwas Anderes war, als das einfachste, anpassendste Gewand des erhabnen Gedankens, daß er oft

a) Frösche 1365. 1383. 1392 f. *b*) Frösche 925. vgl. auch 837. 940. 961. *c*) Frösche 1005. 839. *d*) Wolken 1366. S. über die Bedeutung von *στόμφαξ* die bei Bothe zu diesem Verse angeführten Worte des Anonymus ad Hermog. *στομφάζειν — τῷ βαθεῖ καὶ ὄγκον ἔχοντι στόματι λέγειν.* Vgl. Passows Lexicon s. v. *στόμφαξ.* *e*) Frösche 1079.

als ein äußerlicher, unnützer Putz und Prunk bei ihm erscheint, sollte ihm ohne Rüge nicht hingehn, und darum werden seine Lykabetten und Parnassoshöhn und Skamanders-Strömungen, d. h. das Prunken mit erhaben klingenden Namen mächtiger Flüsse und Berge, zu wiederholten Malen lächerlich gemacht. Von welcher Art dagegen ist der Tadel, der des Euripides Darstellung trifft? Ohne Vergleich härter, wenn auch Euripides selbst alles das, was ihm vorgerückt wird, sich zum größten Ruhme anrechnet. „Ich habe die Tragödie von dem Aeschyleischen Schwulste befreit und gehörig mager gemacht,“ dieses Lob ertheilt er sich selbst [a], und spricht damit, wie es bei einem Dichter wie Euripides auch durchaus angenommen werden mußte, das vollkommenste Bewußtsein über das Eigenthümliche seiner Darstellung aus. Mit dieser Abmagerung aber der Tragödie, die er sich bewerkstelligt zu haben rühmt, hängt auf das Genaueste zusammen der leichte, luftige Charakter seiner Darstellung. Auch ihr Gewicht der Tragödie genommen zu haben rühmt er sich durch Verselein, wie auch in den Acharnern [b] die Verse des Euripides genannt, und die im Frieden den Gesängen des Sophokles entgegengestellt werden [c], durch Lustwandelungen ferner, denn so wie die körperlichen dem Körper sein Gewicht zu nehmen geeignet sind, so auch die poetischen Digressionen der Poesie, indem sie den Geist zerstreuen und von dem Ernste der tragischen Handlung abziehn; was denn auch viel dazu beitragen kann, daß die Tragödie zu einer Trygödie, d. h. zu einem Lustspiele werde, wie des Euripides poetischer Famulus auf die Frage, was sein Herr mache, lustig sich versprechend, die Tragödie, die jener dichtete, nennt [d]. Dazu habe er sich aber außerdem auch noch des Saftes von Geschwätzen bedient, die er aus Büchern abgeseigt habe, aus sophistischen nehmlich und den naturphilosophischen

a) Frösche 940 f. *b*) Acharn. 405. *c*) Friede 532.
d) S. Acharn. 400. Die Lesart *τρυγῳδία* schützt der Scholiast; die richtige Erklärung gibt Voß.

des Anaxagoras, mit dessen Weisheit er so gern prunkt. Daher trägt denn auch Aeschylus über Euripides, als beider Verse auf die Wagschale gelegt werden, einen so entschiedenen Sieg davon. Keine gewichtigeren Bilder und Vorstellungen weiß Euripides aufzutreiben, als „der Argo Kiel“ und „das Wort, der Peitho Heiligthum“, die ihm, dem sophistischen Redner, freilich Alles war; höchstens bis zu einer mit Eisen beschlagenen Keule bringt er es, während Aeschylus Wagen auf Wagen, Leichen auf Leichen häuft [a]. Besonders häufig aber wird Euripides als geschwätzig und plauderhaft von Aristophanes bezeichnet [b]. Doch worin besteht die Geschwätzigkeit und Plauderhaftigkeit dieses Dichters? Tautologieen wirft Euripides dem Aeschylus vor, bei dem Orestes sagt, er komme und kehre heim, und am Grabhügel des Vaters diesen anfleht, ihn zu hören, seine Worte zu vernehmen [c]. Aber gegen den ersten Tadel vertheidigt sich Aeschylus gründlich, indem „kommen und heimkehren“ etwas sehr Verschiedenes sei, und die Einrede des Euripides, daß das Griechische Wort für heimkehren bloß von den aus dem Exil Zurückberufenen gebraucht werde, ist leer und sophistisch und soll wohl wie manche andere von ihm ausgesprochene Kritik eben nur diesen Dichter charakterisiren, denn dem Dichter muß ein Zurückkehren von dem willkührlichen Sprachgebrauche auf den ursprünglichen Sinn der Worte immer freistehen. Die Beseitigung des zweiten Tadels [d] aber liegt in der That in der scheinbar nur scherzhaften Bemerkung des Dionysus, daß man die Todten auch mehrmal rufen könne, und sie würden es doch nicht

a) Frösche 1400 f. Die Herrin Peitho in der Lysistrata 203. ist wohl auch eine Anspielung auf Eurip. Hekuba 799: *Πειθὼ δὲ, τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην*. Wie viel ihm die Peitho gelte, läßt Aristophanes den Euripides auch andeuten durch die Worte: „*ἐγὼ δὲ Πειθώ γ', ἔπος ἄριστ' εἰρημένον*“ (nehmlich *εἰσέθηκα*, s. Frösche 1395), wogegen Dionysus sehr treffend bemerkt: „*Πειθὼ δὲ κοῦφόν ἐστι καὶ νοῦν οὐκ ἔχον.*“ *b*) Frösche 91. 815. 841. 913. 1070. 1496 f. *c*) Frösche 1151 f. *d*) Frösche 1173. 1175.

hören. Bei Bitten und Beschwörungen, zumal der Todten, ist eine solche Häufung der Ausdrücke sehr wohl an ihrer Stelle. An Euripides nun werden Tautologieen zwar nicht gerügt; aber wegen der Wiederholung eines und desselben Worts, deren er sich im klagenden Tone mit besonderem Behagen bedient zu haben scheint, wird er in der in den Fröschen ihm nachgedichteten Monodie wie auch in den Thesmophoriazusen durchgezogen [a]. Es trifft aber der Tadel des Komikers sicher nicht die Wiederholung eines Wortes an sich, sondern nur die öftere und unzeitige Anwendung derselben, wodurch ihre Kraft vernichtet wird, indem sie nun nicht als natürlich und nothwendig, sondern als willkührliche Manier des Dichters erscheint. Aber die Geschwätzigkeit des Euripides beruht noch auf ganz anderen Dingen. Die Lust an einem möglichst feinen, subtilen Räsonnement, welche in der sorgfältigen Zuspitzung des Gedankens zu antithetischer Schärfe [b], in dem Hin- und Herwenden desselben nach allen Seiten sich zeigt, wodurch denn der Gedanke, je mehr er in das Feine und Kleine zerschnitten und zerlegt wird, desto mehr natürlich an Kraft und an Gewicht einbüßt, sie ist es, in welcher die Geschwätzigkeit des Euripides vornehmlich ihren Grund hat, aus ihr vornehmlich gehen die langen, weitläuftigen Reden der Personen des Euripides hervor, deren in den Acharnern Aristophanes spottend Erwähnung thut [c]. Durch solche feinzugespitzte Reden, fürchtet der Chor, werde er Aeschylus daniederschwatzen [d]; diese geschickten Wendungen, vermöge deren er den Gedanken bald

a) Frösche 1338. 51. 53. 54. 55. vgl. Thesmoph. 913. 915. und Wolken 1165. *b*) Davon ist ein Beispiel der Frösche 71 parodirte Vers aus Eurip. Oeneus: *οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ᾽ εἰσίν, οἱ δ᾽ ὄντες κακοί.* S. Matth. S. 239. Vgl. auch Thesmoph. 517 aus dem Telephus, s. Matth. 342. *c*) Acharn. 416. *δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν.* An den Chor nehmlich werden auch bei Euripides hauptsächlich jene langen Reden gerichtet. Vgl. den Schol. zu dieser Stelle, der indeß die Stelle besonders gegen die *ἀγγέλους καὶ προλόγους μακρολογοῦντας* gerichtet glaubt. *d*) *κατალεπτολογεῖν*, Frösche 828.

hier- bald dorthin dreht, sind es, weßhalb ihn die Beutelschneider und deren Genossen lieben [a]. Dieß ist das Splittergekräusel, die Sägespäne der Worte, dieß das feine Schnitzwerk des Meißels [b], womit Euripides, wie der Chor in den Fröschen vorhersagt, in den Kampf gegen seinen gewaltigen Gegner Aeschylus treten werde, dieß das Possengekritzel, wie am Schlusse der Frösche noch recht derb des Euripides sophistisches Gerede benannt wird [c]. Mit diesem Tadel aber hängt nun noch ein anderer, beinah noch gewichtigerer, innigst zusammen, der uns den leeren Schwätzer noch deutlicher in Euripides erkennen lehrt, es ist überhaupt der Mangel an echtem tüchtigem Gedankengehalt, welcher seinen Tragödien von Aristophanes auf das Entschiedenste vorgeworfen wird. Mit prächtigen Worten ein müssiges Geschäft zu treiben und das Wichtigste der tragischen Kunst zu vernachlässigen, das ist der Verrücktheit Zeichen, so äußert sich der Chor am Schlusse der Frösche [d] in Bezug auf Euripides, und wie konnten die Tragödien desselben beißender des Mangels an innerem Gehalt bezüchtigt werden, als wenn es in den Acharnern [e] heißt, daß der Geist des Dichters auf der Jagd nach Verschen auswärts sei, er selbst aber, ohne Geist also, unterdeß die Tragödie dichte. Nicht die innere Gesundheit und Kraft des Gedankens also gilt dem Dichter für das Höchste, sondern die nette und zierliche Form, die feine Zuspitzung desselben, nur darauf wendet sich seine ganze Geistesthätigkeit. So ist er es denn auch, der bei dem poetischen Wettkampfe mit Aeschylus verspricht, Wort für Wort die Tragödien zu prüfen [f], ohne Zweifel, weil er eben auf die Richtigkeit, Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks im Einzelen sich das Meiste einbilden zu können glaubte, weßhalb ihm auch

a) Frösche 775. b) Frösche 819. c) Frösche 1497.
d) Frösche 1495. e) Acharn. 398. Eine Anspielung wahrscheinlich auf Eurip. Jon 254. *οἴκοι δὲ τὸν νοῦν ἔσχον, ἐνθάδ᾽ οὖσά που·* vgl. Bothe zur angeführten Stelle der Acharner.
f) Frösche 802.

das Lob einer glatten, versprüfenden Zunge von dem Chore ertheilt wird[a]. Besonders aber ist es die Deutlichkeit und Verständlichkeit, durch die er sich auszuzeichnen glaubt. Auf den Mangel an Deutlichkeit bezieht sich der größte Theil seiner tadelnden Bemerkungen über Aeschylus[b]; wogegen er an seinen eignen Tragödien die Klarheit, die er ihnen durch seine Prologe mitgetheilt, in denen er, wie auch sonst, die Leute gern mit einem „ich bin da, indem ich von da oder dort her komme, dieß oder jenes zu thun u. s. w." beginnen läßt, weßhalb ihn auch Aristophanes nicht ungeneckt läßt[c], die Popularität, die er durch Behandlung von Gegenständen aus dem gemeinen Leben erreicht, vornehmlich aber den Forschungs- und Prüfungsgeist, den er in sie gelegt habe und der nun die durch sie Gebildeten zu dem Streben, auch alles Andere ganz klar zu durchschauen, treibe, mit gebührendem Lobe hervorhebt[d]. Wir sehen hieraus schon, wie auch die Deutlichkeit, deren sich Euripides rühmt, mit dem erwähnten geschwätzigen Hin- und Herwenden der Gedanken, mit der sophistischen Zuspitzung derselben genau zusammenhängt, was recht anschaulich besonders die in den Acharnern[e] aus dem Telephus des Euripides entnommenen Verse zeigen: „denn völlig aussehn wie ein Bettler muß ich heut, Und immer sein zwar, der ich bin, doch scheinen nicht," von denen der zweite scheinbar den ersten näher erläuternde und verdeutlichende, in der That ganz überflüssig ist, und nur um dem Gedanken einen scharfsinnigeren Anstrich zu geben hinzugefügt wird. Ein solches Streben nun nach Deutlichkeit muß sehr oft grade den entgegengesetzten Erfolg haben, verdunkeln statt zu verdeutlichen, indem der durch feine Abstraktion so scharf

a) Frösche 826. *b*) Frösche 1122. 830. *c*) S. Porson zu Eurip. Hekuba, V. 1. ἥκω-λιπών. Das ἥκω-λιπών trifft der Spott des Aristoph. bei Athen. 3, S. 112. e. ἥκω Θεαρίωνος ἀρτοπώλιον λιπών ff. Gegen die Genealogieen der Prologe des Euripides ist des Amphitheus Genealogie Acharn. 48. nach Voß Bemerkung gerichtet. *d*) Frösche 973 f. *e*) Acharn. 440.

zugespitzte Gedanke seinem wahren Gegenstande dadurch so entfremdet wird, daß der gesunde Sinn damit nun nichts mehr anzufangen weiß. Von der Art ist der Rath, den Euripides auf Auffoderung des Dionysus den Athenern bei Aristophanes gibt [a]: „wenn wir das nun Unsichre sicher achteten, Und das Sichere nun unsicher," welchen er auch nachher, da Dionysus gar nicht versteht, was er damit sagen will, und ihn ungelehrter und verständlicher zu reden bittet, in der Art erklärt, daß er den Bürgern, denen man jetzt vertraue, zu mißtrauen und im Gegentheil deren, deren man sich nicht bediene, sich zu bedienen empfiehlt [70]). Damit hängt denn wieder die Neigung, änigmatischer Ausdrücke sich zu bedienen, um den Scharfsinn des Hörers gleichsam auf die Probe zu stellen, die Aristophanes nicht minder scharf an Euripides rügt, genau zusammen. So änigmatisch antwortet der Famulus des Euripides, seines Meisters getreustes Ebenbild, in den Acharnern [b] auf die Frage, ob sein Herr drinnen sei: „nicht drinnen ist er, drinnen doch, wenn Verstand du hast"; auch die Zunge, die geschworen hat, während der Sinn unbeeidigt ist, gehört dahin, vor Allem aber haben die Wechselreden des Nikias und Demosthenes in den Rittern, in denen durch dunkle Andeutungen der Eine immer aus dem Anderen das Geständniß seines Vorhabens herauszulocken sucht, den Zweck, solche änigmatische Wechselreden bei Euripides, durch welche die Leute sich wechselseitig und das Publikum zum Narren haben, durchzuziehen. Es ist das Behagen, welches man darüber empfindet, Andere in Bezug auf unsere Gedanken und Vorsätze recht lange im Dunkeln umhertappen zu sehen, welches sehr zur unrechten Zeit Phädra durch die Worte: „wie könntest du mir sagen, was ich sagen muß," ihre Amme fühlen läßt, und das Aristophanes durch die parodische Benutzung dieses Verses in den Rittern lächerlich

a) Frösche 1145. b) Acharn. 395. *οὐκ ἔνδον, ἔνδον τ' ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις.* Vgl. Frösche 64. *ἆρ' ἐκδιδάσκω τὸ σαφὲς* (ein Halbvers des Eurip.) *ἢ 'τέρᾳ φράσω:*

macht[a] [71]). In ihrer Verbindung aber mit der Lust an dem Neuen und Originellen, die sich auch in der Behandlung der Mythen, so besonders in der neuen, von der Homerischen so ganz verschiedenen Helena des Euripides[b] zeigt, erzeugt diese Neigung für das Feine, Aenigmatische und Spitzfindige wieder eine neue Eigenthümlichkeit des Dichters, die geniale Keckheit in geistreichen Wagestücken von Wendungen und einzelen Ausdrücken, um derentwillen er in den Fröschen spöttisch gepriesen wird[c], und zu deren Belege solche Ausdrücke, „Aether, des Zeus Lusthäuschen, der Fuß der Zeit, Nicht walt' in meinem Geiste" angeführt werden[d], denen Aristophanes auch folgende: „die Pforten der Finsterniß, das Emporhebeln der Worte, das warmgesinnte Herz," und dergleichen beizugesellen scheint [72]). Dieß ist das Scharfe und Ueberwürzte der Rede des Euripides, von dem Aristophanes sagt, daß es dem leckern und verwöhnten Gaumen Vieler mehr als eine gesunde und kräftige geistige Nahrung zusage[e]. Einige Aehnlichkeit hat nun freilich der Fehler, in den hier Euripides geräth, mit dem früher an Aeschylus gerügten, der auch oft durch seltsame, fremdartige Bilder und Worte dem Hörer zu imponiren und ihn in Staunen zu versetzen sucht. Nur nimmt die Kühnheit des Aeschyleischen Genius die weit poetischere Richtung auf das Phantastische und Ungeheure, während bei Euripides das Neue und Gewagte in der Gestalt des Sinnreichen, des Witzigen und Artigen, was nur dem Ver-

a) Ritter 16. mit den Schol. *b*) Thesmoph. 850., Mnesilochos: *τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι.* *c*) Frösche 100. *d*) Frösche 100. 105. vgl. Thesmoph. 272. Die Stellen des Euripides im Alexander und in der weisen Melanippe, die gemeint sind, siehe bei den Schol. zu den Fröschen V. 100. Vgl. Matthiä Fragm. Eurip. p. 38 u. 216. *e*) S. Aristoph. bei Diog. Laert. Polemo 4, 19. ed. Hübner Vol. I, p. 273. „*Παρῃτημένος ἅ φησιν Ἀριστοφάνης περὶ Εὐριπίδου,* „*Ὀξωτὰ καὶ σιλφιωτά,*" *ἅπερ, ὡς αὐτός φησι, καταπυγοσύνη ταῦτ' ἐστὶ πρὸς κρέας μέγα.* In der Erklärung der Worte folge ich Süvern über Aristoph. *Γῆρας* S. 35 u. 36.

stande eine spielende Beschäftigung gewährt, Phantasie aber und Gemüth unbeschäftigt läßt, sich darstellt. Damit aber hängt ferner der wesentliche Unterschied zwischen der Manier beider zusammen, daß bei Aeschylus die Gegenstände selbst, die er uns vorführt, unser Staunen erregen, während Euripides das Staunen und die Bewunderung von dem Gegenstande ab auf sich, auf des Dichters glänzenden Verstand und Scharfsinn zu leiten sucht. Und der sichersten Mittel weiß er sich zu diesem Zwecke zu bedienen; die Personen, denen er große Weisheit in den Mund legt, müssen sich selbst als weise preisen, wie die vorzugsweise so genannte weise Melanippe, denn besonders die Weiber vergessen nie, wenn sie eine weise Bemerkung zu machen glauben, ihre über den gewöhnlichen Weiberverstand weit erhabene Einsicht und Gelehrsamkeit vorher gehörig anzupreisen, eine Lächerlichkeit, welche die Worte der Lysistrata bei Aristophanes durchzuziehn bestimmt und sehr geeignet sind: „ich bin ein Weib zwar, aber Geist beseelet mich. Selbst ward ich mit eignem Mutterwitz nicht karg begabt; Und dann vom Vater und den Bejahrtern manches Wort Anhörend oftmals, macht' ich die Schul' auch ziemlich gut" [a]. Doch auch die Männer verfahren nicht anders; so rühmt es Aeolus, dessen Worte in den Thesmophoriazusen von Aristophanes durchgezogen werden [b], als die Art eines weisen Mannes, so, wie er es nun eben thue, in's Kurze viele Reden gehörig zusammenzuziehen; und auch der sterbende Erechtheus findet es nöthig, auf die Trefflichkeit seiner Ermahnungen und das Inhaltsschwere seiner kurzen Rede seinen Sohn selbst aufmerksam zu machen [75]). Aus diesem Grunde stellt uns denn auch in den Fröschen Aristophanes den Euripides überall als eingebildeten Lobredner seiner selbst dar [c], und immer ist es vornehmlich der Scharfsinn und Prüfungsgeist, von dem seine Tragödien zeugten, dessentwegen er sich selbst

a) S. Lysistr. 1124. b) Thesmoph. 177. c) S. besonders 831. 940 ff. 975. 1197.

belobt. Es ist daher auch zweifelhaft, ob es Aristophanes ernstlich damit meinte, wenn er den Mnesilochos, nachdem das, dem Palamedes des Euripides nachgeahmte Mittel zur Herbeirufung des Dichters nichts geholfen hatte, ausrufen läßt: es kann nicht anders sein, als daß er sich seines Palamedes, der so frostig ist, schämt [a]. Auch müßte es auffallen, wenn Euripides sich seines Palamedes schämen sollte, und doch als Menelaus in der Helena und Perseus in der Andromeda ohne Scheu herbeikommt, da doch diese Tragödien Aristophanes dem Palamedes sonst eben nicht sehr vorzuziehen scheint. Der Tadel des Frostigen aber, den hier Aristophanes namentlich in Bezug auf den Palamedes ausspricht, schließt sich nahe an den ungezügelter Neuerungssucht, des Haschens nach dem Witzigen und Sinnreichen an. Dieß Streben nehmlich führt nothwendig auch zu dem Unnatürlichen, Erzwungenen, Uebertriebenen, zu Erfindungen, die als zweckwidrig oder zwecklos, als albern und unausführbar sich darstellen. Eine solche Erfindung war die mit den beschriebenen Ruderstangen, von der schon vorher die Rede gewesen ist; und die Albernheit und Zwecklosigkeit derselben mußte noch greller hervortreten, wenn, wie es der Fall gewesen zu sein scheint, der Dichter uns seinen Palamedes mit der Arbeit des Eingrabens der Buchstaben beschäftigt selbst vor Augen führte, wobei dieser denn gewiß auch, wie Mnesilochos bei Aristophanes thut, über die Mühe, die ihm das Eingraben dieses oder jenes Zeichens mache, schwer klagte und den Zuschauer alle Mühseligkeit seiner schweren Arbeit mitzuempfinden nöthigte [b]. Ein ganz ähnlicher Tadel möchte nun wohl auch die von Euripides häufig aufgenommenen etymologischen Namenerklärungen treffen, wie wenn er den Namen des Taurischen Königs Thoas von dessen Schnellfüßigkeit herleitet, wogegen Aristophanes ihn den langsamsten im Lauf unter allen Menschen nennt [c].

a) Thesmoph. 847. *b*) *τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρόν* u. s. w. Thesmoph. 781. vgl. die Schol. *c*) S. Dind. Fragm. Aristoph. Lemniae 1, p. 149., vgl. mit Eur. Iphig. Taur. 31.

In der That konnte ein Thoas so gut das eine wie das andere sein, und die Erklärung des Namens eines Barbarenkönigs aus dem Griechischen nimmt sich überhaupt seltsam aus, der Vorwurf des Unzeitigen und Zwecklosen aber trifft solche Namenerklärungen in der Tragödie auf jeden Fall. Was ist es nun aber, weßhalb Aristophanes ein so strenges, selbst auf das Einzele der Darstellung sich erstreckendes Gericht über Euripides ergehen läßt, weßhalb er ihn mit unerbittlichem Spotte ohne Unterlaß geißelt? Es ist der verderbliche Einfluß auf Sitten und Staat, um dessentwillen er einen Dichter, dem bei allen seinen Fehlern doch auch große glänzende Vorzüge nicht abgesprochen werden können, und dem er selbst an einer Stelle das Verdienst einer wohlgerundeten Darstellung, der Präcision und Nettigkeit des Ausdrucks zugesteht, freilich bei trivialen und gewöhnlichen poetischen Gedanken, mit solcher Härte züchtigt [74]); nur als Repräsentant der neuen, entnervten und zügellosen, selbstgefälligen, in Sophistik und Frivolität versunkenen Zeit konnte Euripides für ihn ein Gegenstand so wiederholter und heftiger Angriffe werden. Deßhalb, weil von Euripides Rathschlägen kein Heil für Athen zu erwarten sei, geschieht es ja auch, daß er nach der Darstellung in den Fröschen von Dionysus, der doch Anfangs so großes Verlangen nach ihm trug, in der Unterwelt zurückgelassen wird. Hier ist es nun zwar nur das U n p r a k t i s c h e, d a s L e e r e u n d A b s t r a k t e s e i n e r R a t h s c h l ä g e, weßhalb er seinem Gegner Aeschylus, dessen Rath aus tiefer Erwägung der bestehenden Verhältnisse geschöpft ist, weichen muß. Durchaus an allem soliden Gehalt leer und trivial erscheint die Sentenz, die er statt eines Rathes in Bezug auf Alcibiades ausspricht [a]: „den Bürger haßt' ich, der dem Vaterland zum Nutz Langsam sich aufmacht, doch zu dessen Schaden schnell, Der sich selber aushilft, doch der Stadt

Auch die Ableitung des Namens Amphion von ἄμφοδος verspottete Aristophanes Fragm. ed. Dind. p. 141. Vgl. Eurip. Fragm. ed. Matthiae, Antiopa I u. II. p. 66. *a*) Frösche 1427.

rathlos erscheint." Wer konnte sich dieß nicht selbst sagen, und paßt denn wirklich auch diese allgemeine Sentenz ganz genau eben auf einen durch Fehler und Tugenden so ausgezeichneten, durchaus eigenthümlichen Mann wie Alcibiades? Während des Aeschylus Rath: „den Löwensprößling nähre man nicht in der Stadt, Doch nährt ihn einer, füge seinen Sitten dich" sogleich als ein wirklich praktischter Rath sich zu erkennen gibt. Eben so leer und unpraktisch aber ist auch die Antwort, welche Euripides auf die Frage, welche Rettung es noch für den Staat gäbe, ertheilt; bei welcher, so wie sie gestellt ist, wohl Niemand bezweifeln kann, daß sie nur etwas Erklügeltes, Hypothetisches, nicht aus dem Schatze sicherer Erfahrungsweisheit Geschöpftes enthält [a]: „wenn wir den Bürgern, welchen jetzo wir vertraun, Im Gegentheil mißtrauten, und, die ungebraucht Nun sind, gebrauchen, möchten wir gerettet sein. Wenn jetzt es uns unglücklich geht mit diesen, wie? Bei solchem Umtausch sollt' es uns nicht glücklich gehn?" Welchen echt praktischen, großherzigen Rath dagegen ertheilt Aeschylus auf dieselbe Frage, einen Rath, in dem zugleich die ernste Foderung der gänzlichen Umwandlung der Gesinnung der Bürger liegt, — denn solchen Leuten, denen weder Mantel noch Pelz passe, d. h. die nichts mit Entschiedenheit wollen, die Guten aufs Aeußerste hassen, von den Schlechten sich leiten lassen, ohne doch an ihnen eben großes Behagen zu finden, sei gar nicht zu rathen und zu helfen, — „wenn sie des Glaubens leben, Land des Feindes sei Ihr eignes, und ihr eignes da sei Feindesland, Und Ertrag sei Schifffahrt, jeder Ertrag sonst Mißertrag" [b]. Und doch ist Euripides vorzugsweise der weise, der sentenzenreiche, der lehrhafte und philosophische unter den Dichtern. Auch im Anfange der Thesmophoriazusen [c] stellt ihn uns Aristophanes so dar, wo er mit witzelnden Reden, daß er nicht zu hören brauche, was er sehen werde, und umgekehrt, denn gesondert wäre

a) Frösche 1446. *b*) Frösche 1463. *c*) Thesmoph. 5 - 24.

die Natur von Beidem, das Nichthören nicht ein Nichtsehen u. s. w., den mit etwas plumpem Verstande begabten Mnesilochos neckt, ja naturphilosophische Erörterungen über die gesonderte Entstehung des Sehens und des Hörens daran knüpft. Aber nicht mit Unrecht bemerkt sein Zuhörer, indem er seine Freude über die erlangte neue Wissenschaft von dem Ohre als einem Trichter u. s. w. ausspricht, daß er sehr gern auch das noch hinzulernen würde, nicht mehr zu lahmen auf beide Beine — nehmlich auch ihn befriedigt die unpraktische Weisheit seines Lehrmeisters nicht, von der er überdieß auch nur sehr wenig verstanden hat. Aber nicht nur das Unpraktische der Sentenzen und anderweitigen Lehren des Euripides, weit mehr noch das Unsittliche, Unwahre derselben, ja die unsittliche Richtung seiner gesammten Poesie ist es, gegen die Aristophanes eifert. In wie fern sich in einzelen Aussprüchen eine solche Tendenz nach Aristophanes zu erkennen gebe, davon ist bereits oben gesprochen worden, und es sind nur noch einige Worte über die unsittliche Richtung seiner Poesie überhaupt hinzuzufügen. Viele harte und schwere Anklagen sind es, die hier Euripides treffen. Den kriegerischen Sinn, die alte Tapferkeit der Athener, welche Aeschylus genährt und befestigt zu haben sich rühmt, habe er geschwächt, indem er egoistisch-bequeme Pflastertreter aus den alten Helden gemacht habe [a], ja selbst die Ringschulen habe er geleert, von den körperlichen Uebungen die Jugend abgelenkt und mit versessnen Schreibern die Stadt angefüllt [b]: so straft ihn Aeschylus, und es stimmt der Chor ein, der ihm vorwirft, einer müssigen Beschäftigung sich hingegeben zu haben mit erhabenen Sentenzen und geschnitzelten Reden [c]. Aber auch die Friedensgöttin freut sich nicht über den Dichter gerichtlicher Zankreden [d], der durch das leere sophistische Geschwätz und den Ränkereichthum seiner Tragödien das neue Athen

a) Frösche 1015 f. *b*) Frösche 1070. 1084. 1087. *c*) Frösche 1498. *d*) Friede 533. *οὐ γὰρ ἥδεται Αὔτη ποιητῇ ῥηματίων δικανικῶν.*

mit Verschmitzten, Schelmen, Speichelleckern und Betrügern des Volkes [a] bevölkert, der alle Bande des Gehorsams aufgelöst habe, indem nun auch die Matrosen zu räsonniren und ihren Befehlshabern zu widersprechen wagten [b]. Den letzteren Vorwurf freilich würde Euripides selbst nicht als solchen haben gelten lassen, denn er rühmt sich damit, daß er, indem bei ihm Alles untereinander gesprochen habe, Herr und Knecht und Jungfrau und altes Weib, demokratisch verfahren sei [c], und seinen höchsten Ruhm setzt er ja eben darein, daß er den Geist des Zweifelns und genauen Prüfens allgemein verbreitet habe, so daß die Athener nun Alles wohl untersuchten und durchspähten sowohl in anderer Hinsicht, als auch ihr Haus besser verwalteten als vormals und nachspürten, wie stehts damit? wo hab' ich dieß? wer nahm mir das? u. s. w., eine Tendenz, die blinden, buchstäblichen Gehorsam freilich nicht mehr aufkommen läßt [d]. Mit der so großen Fürsorge aber für das eigne Hauswesen, die Euripides hier den Athenern eingepflanzt zu haben sich rühmt, konnte natürlich ein aufopfernder Patriotismus nicht gut zusammen bestehn, und es darf uns daher nicht wundern, wenn Aeschylus dem Euripides auch diesen verdrängt zu haben vorwirft [e]. Er weist es ihm aber in Bezug auf die Reichen nach, die sich nun, da Euripides selbst Könige als Bettler und zerlumpt, und zwar absichtlich in Lumpen sich hüllend, wie Telephus, dargestellt habe, durchaus nicht mehr schämten, sich auch zerlumpt und bettelhaft darzustellen, um dadurch der Theilnahme an den Leistungen zum Besten des Gemeinwesens sich zu entziehn [f]. Doch selbst die heiligsten Pietätsverhältnisse zwischen Eltern und Kindern werden ja von Euripides zum Gegenstande der Kritik und sophistischen Räsonnements gemacht, wovon denn eine gänzliche Umkehrung der Wahrheit und Natur die Folge ist. Dieß ist es ohne Zweifel, was Aristophanes

a) Frösche 1085. 1015. *b*) Frösche 1070. *c*) Frösche 952. *d*) Frösche 976 f. *e*) Frösche 1014. *f*) 1065 f.

in den Wolken bei der Anspielung auf den bekannten Vers in der Alcestis „dich freut das Licht und den Vater soll's nicht freuen auch" im Sinne hat [a]. Dort nehmlich will Phidippides seinen Vater von dem Recht, welches er, der Sohn, habe, ihm Schläge zu ertheilen, auch durch dieß Argument überzeugen: „Laut heult ein Kind und der Vater soll nicht heulen auch"; in der Alcestis muß der greise Vater gegen seinen Sohn Admetus, der von dem Vater die Aufopferung für den Sohn wie eine pflichtmäßige Handlung fodert, gleichsam sein Leben vertheidigen. Hier liegt das Empörende nicht allein darin, daß heilige Pietätspflichten überhaupt ein Gegenstand des Räsonnements und der Debatte werden, daß wie ein Recht gefodert wird, was nur als That freier Liebe einen Sinn und Werth hat, sondern hauptsächlich auch, wie dieß die Parodie bei Aristophanes höchst treffend zeigt, in der gänzlichen Umkehrung des natürlichen Verhältnisses, indem der Sohn von dem Vater fodert, was, wenn es überhaupt gefodert werden darf, höchstens der Vater von dem Sohne fodern darf. Es wird uns nehmlich durch den Vers in den Wolken, der bestimmt auf die Alcestis anspielt, überhaupt das Verhältniß der ganzen Scene, wo der Sohn von dem Vater verlangt, dieser solle sich nun von ihm gefallen lassen, was er sich von dem Vater habe gefallen lassen müssen, zu der in der Alcestis, wo der Vater sich für seinen Sohn aufzuopfern weigert, vollkommen klar, und es ist uns nun unzweifelhaft, daß Aristophanes es auf eine Parodie jener Scene abgesehen hat, auf eine Parodie, deren Tendenz eben dargelegt worden ist. Sonst wird der Vers „dich freut das Licht" u. s. w. auch in seiner allgemeineren Bedeutung, die ihm, abgesehen von dem Zusammenhange, in dem er erscheint, eigen ist, von Aristophanes parodirt. Als nehmlich Agathon von Euripides aufgefodert wird, vor den Weibern als Weib angekleidet seine Vertheidigung zu führen, weigert er sich, indem er den Euripides daran erinnert, wie er einmal gedichtet,

a) Wolken 1415.

„dich freut das Licht" u. s. w.; es ist die mit sophistischer Keckheit sich vertheidigende lieblose Selbstsucht, welche hier der Spott des Dichters trifft [a]. Einen eben so verderblichen Einfluß aber, wie auf die Pietätsverhältnisse zwischen Eltern und Kindern, äußerte nach Aristophanes die Poesie des Euripides auf das Verhältniß zwischen Mann und Weib. Durch seinen Bellerophon, in welchem Stheneböa, als ihr ehebrecherischer Sinn und ihre Falschheit klar wird, sich selbst vergiftet, habe er edle Gattinnen edler Männer verführt, auch den Giftbecher bei ähnlichem Anlaß zu trinken, und eben so durch seine Phädren u. s. w. alles Ueble gelehrt: diese Anklage wird von Aeschylus gegen ihn erhoben [b]. Und auch in den Thesmophoriazusen wird es ihm von den Weibern vorgerückt, daß er, als entschiedener Weiberfeind [c], nur schlechte Weiber, Melanippen und Phädren, keine Penelope, auf die Bühne gebracht habe [d]; und wie wenig die Entschuldigung, die Mnesilochos dagegen vorbringt, auf sich hat, davon haben wir uns schon oben überzeugt. So gewiß aber bei Aristophanes die Anklage des Euripides, daß er durch Aufstellung so schlechter Vorbilder die Weiber selbst verschlechtert habe, ernst gemeint war, so gewiß war es auch die, daß er dem Geist des Mißtrauens, wie überhaupt, so in's Besondere in Bezug auf das Verhältniß zwischen Mann und Weib, Vorschub geleistet habe, indem er allerlei Zeichen des Verliebtseins der Weiber angegeben hat. So müsse denn nun eine, wenn sie Kränze flechte, verliebt sein; läßt sie ein Gefäß aus den Händen fallen, so fragt der Mann: „für wen ist der Krug zerbrochen worden? gewiß für den Korinthischen Fremdling," (wie Stheneböa, wenn ihr

a) Thesmoph. 194. Agathon: *Εὐριπίδη — ἐποίησάς ποτε· χαίρεις ὁρῶν φῶς, πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς· — μή νυν ἐλπίσῃς τὸ σὸν κακὸν Ἡμᾶς ὑφέξειν.* *b*) Frösche 1050. *c*) Den Euripides stellt als Weiberfeind Aristophanes sonst auch noch in der Lysistrata dar, s. 368. Hier muß V. 137. sogar die Lysistrata selbst die Nichtswürdigkeit ihres Geschlechts eingestehn, wie bei Euripides Medea 409. *d*) Thesmoph. 548.

etwas aus der Hand fiel, ausrief: „für den Korinthischen Fremdling,“ nehmlich den Bellerophon, den sie todt glaubte). Und nicht besser gehe es den Mädchen, denn sei eine krank, gleich rufe der Bruder aus: „die Farbe da des Mädchens nicht gefällt sie mir.“ Ja auch das Heirathen verschränke er ihnen, denn kein Alter wolle jetzt noch ein Weib nehmen wegen des Euripideischen Ausspruchs: „denn Herrin ist dem greisen Bräutigam das Weib.“ Ferner auch an der festen Verwahrung der Weiber in den Weibergemächern sei Euripides Schuld und, was noch mehr, an der Einschränkung ihres freien Waltens in der Wirthschaft, indem er allen möglichen Verdacht bei den Männern gegen sie aufgeregt habe [a]. Erwiedert nun hierauf auch Mnesilochos, daß Euripides immer noch lange nicht so viel Schlimmes von den Weibern ausgesagt habe, als sich wirklich von ihnen aussagen ließe, und schildert uns Aristophanes die Weiber Athens so, daß wir dieß wohl glauben können: so bleibt doch immer die geflissentliche Erregung des Mißtrauens gegen das weibliche Geschlecht ein eben so unverdienstliches als des tragischen Dichters unwürdiges Geschäft.

Dieß sind die Gründe, mit welchen von Aristophanes die Poesie des Euripides als sittenverderbend angefochten wird. Nun bleibt zwar auch Aeschylus bei dem Streit über den praktischen Einfluß der Poesie leider nicht ganz verschont. Indem nehmlich Euripides sich rühmt, daß er solche schmucke Leute gezogen habe, wie Kleitophon und Theramenes, — dem letzteren indeß wird von Dionysus das sehr zweideutige Lob ertheilt, daß er gar schlau sei und geschickt zu Allem, so daß er, wenn er etwa auf Unglück stoße und ganz nahe dabei sei, doch wie durch einen glücklichen Wurf aus der üblen Lage wieder herauskomme [b], wodurch sein bekanntes politisches Benehmen sehr treffend bezeichnet wird —; indem also des Euripides

a) Thesmoph. 395 f. Die Stellen des Euripides, auf welche Aristophanes anspielt, s. Matthiä Frg. Eur. Stheneboea V, p. 332. Phoenix II, p. 290. u. Danae II, p. 186. b) Frösche 967 f. vgl. auch 541.

Zöglinge als artige und gewandte Leute, aber Schlauköpfe und zweideutigen Charakters bezeichnet werden: so nennt dagegen Euripides als Zöglinge des Aeschylus einen Phormisios und Megänetos, die als höhnischprahlerische Bramarbasse durch die Beinamen, die der Dichter ihnen gibt, geschildert werden [a]; und auch den Vorwurf macht er dem Aeschylus, daß er die Athener durch seine auf ein dumpfes Anstaunen berechneten Darstellungen in ihrer Verduztheit und Dummheit nur noch mehr befestigt habe [b]. Wie nun aber hierüber auch Aristophanes gedacht haben mag, so viel ist doch gewiß, daß er auch die Verehrer des Aeschylus, die Leute vom alten Schlage, wie einen Strepsiades in den Wolken, grade nicht als Ideale darstellen wollte, obwohl er im Allgemeinen allerdings dem sittlichen Charakter und Einfluß der Aeschyleischen Tragödie die vollkommenste Anerkennung angedeihen ließ [c].

Doch noch ein dritter tragischer Dichter ist es, welcher Aristophanes einerseits wichtig genug erschien, anderseits aber auch Stoff genug darbot, um in einer seiner Komödien eine ziemlich bedeutende Rolle zu spielen, ich meine Agathon, der in den Fröschen zwar von Dionysus ein guter Dichter genannt, in den Thesmophoriazusen aber nicht nur seines weibischen Wesens, sondern auch seiner Poesie wegen so arg mitgenommen wird, daß wir Aristophanes durchaus für keinen Lobredner seiner Poesie halten können. Vielmehr ist einerseits wohl zu beachten, daß in den Fröschen eben nur Dionysus spricht, der Agathon eben so gut loben konnte, wie er im Anfange in Euripides, der Agathon mit seiner poetischen Beredsamkeit selbst für den einzigen würdigen Repräsentanten seiner selbst erklärt [d], ganz verliebt erscheint; andrerseits aber ist es mit dem „guten

a) Frösche 965. vgl. die Worte des Dionysus 989. *b*) Frösche 84. *c*) Daß überhaupt Aristophanes keineswegs, wie Rötscher behauptet, eine Zurückführung zum alten Princip berücksichtige, darüber s. Hänisch: „Wie erscheint die Athenische Erziehung bei Aristophanes (Schulprogramm, Ratibor 1829). *d*) Thesmoph. 187. *μόνος γὰρ ἂν λέξειας ἀξίως ἐμοῦ.*

Dichter Agathon," was etwa mit Gutmann übersetzt werden kann, zugleich auf ein etymologisches Wortspiel in Euripideischer Manier abgesehn, und auch durch den Zusatz: „und ersehnt von jedem Freund" gewinnt jenes Lob einen etwas zweideutigen Charakter. Denn man argwohnt, ob nicht etwa Agathon, weßhalb er von seinen Freunden ersehnt genannt wird, und das ist keineswegs seiner poetischen Talente, sondern seiner körperlichen Schönheit und seiner Gastgelage wegen, eben deßhalb auch für einen vortrefflichen Dichter bei ihnen gilt, wie viele Mängel auch in der That seine Poesie hatte. Eine gewisse Anerkennung indeß der poetischen Verdienste des Agathon von Seiten des Aristophanes muß immer zugestanden werden. Sie verräth sich schon dadurch, daß er aus der Schaar der übrigen, auch von Dionysus entschieden verworfenen Tragödiendichterlein entschieden hervorgehoben und daß seine Poesie in den Thesmophoriazusen so ausführlich charakterisirt wird, wie Aristophanes die eines ganz mittelmäßigen oder schlechten Dichters — denn bei solchen Leuten begnügt er sich mit gelegentlichen sarkastischen Seitenhieben — gewiß nicht charakterisirt haben würde. Zunächst nun wird an der Poesie des Agathon dasselbe gerügt wie an seinem Charakter, das Weichliche und Weibische nehmlich; ja etwas Buhlerisches, Zungenspielerisches, wie es Mnesilochos nennt [b], ist in dem ihm nachgedichteten Liede so wenig wie in dem, dem Euripides nachgedichteten zu verkennen, in beiden nehmlich walten die Zungenbuchstaben in gleich hohem Grade vor. Freilich will Agathon das Weichliche und Weibische nicht als das Eigenthümliche seiner Poesie betrachtet wissen; er kann männliche und weibliche Dramen dichten, und dem, was er dichtet, entsprechen dann jedesmal auch Manieren und Kleidung bei ihm [c]. Ein Mann nun ist er von Natur, vermöge seiner

a) Der oben ausgesprochenen Meinung ist auch Wissowa „Ueber Aristophanes Beurtheilung der tragischen Dichter seiner Zeit, in's Besondere des Euripides," S. 12. so wie B. Thiersch, s. die Anm. zu dem angeführten Verse aus den Fröschen. b) Thesmoph. 130. c) Thesmoph. 147 f.

körperlichen Bildung, wie er sagt; was wir aber nicht besitzen, meint er, das erjaget dann Nachahmung [a], — ein naives Geständniß poetischer Charakterlosigkeit, welches uns in Agathon einen Dichter nicht von Natur, — denn der müßte doch auch eine bestimmte poetische Natur haben, — sondern einen Kunstdichter im schlechteren Sinne des Worts erkennen läßt, der willkührlich, ohne innere Nöthigung, in diese oder jene Stimmung sich hineinversetzt, diese oder jene Manier annimmt, ein Verfahren, wodurch Agathon wieder von Euripides, dem er sonst so ähnlich ist, sich bedeutend unterscheidet. Und den begeisterungslosen Kunstdichter verrathen auch noch andere Züge des Bildes, welches uns Aristophanes von Agathon entwirft. Dahin deutet das Myrrhenopfer, welches sein Diener darbringt, ehe der Herr zu dichten beginnt [b], — es sind das die künstlichen Veranstaltungen sich in Begeisterung zu versetzen, die ein Dichter liebt und bedarf, der kein wahrer Dichter ist; daher die pomphaften Ankündigungen, es komme schon der Schwarm der Musen, das bombastische Stillschweigengebieten, weil Agathon nun dichten wolle [c], — so sucht der begeisterungslose Dichter im Gefühl seiner Nüchternheit wenigstens den Schein, als wäre er begeistert, zu erregen, sucht sich selbst und Andere über seinen Zustand zu täuschen. Dieß sieht auch Mnesilochos sehr wohl ein, der zwischen die erhaben tönenden Auffoderungen des Dieners an Aether und Meereswogen, an des Geflügels Geschlechter und die des walddurchstreifenden Wildes, ja andachtsstill zu schweigen, ein Bombax über das andere hineinwirft [d]: Alles dieß nehmlich sei nichts als ein leeres Gesumme, das zwar die Ohren gewaltig umdröhne und in so fern nach etwas Großem töne, aber durchaus sinn- und bedeutungslos sei. Eben so deutlich bezeichnet den Kunstdichter, dem die innere Lebenswärme mangelt, Aristophanes dadurch, daß er den Agathon, da er zur Winterszeit seine Chorgesänge zu dichten

a) Thesmoph. 156. *b*) Thesmoph. 38. *c*) Thesmoph. 39 f. *d*) Thesmoph. 48 f.

unternimmt, an die Sonne hervortreten läßt, um die Strophen gehörig zurechtzubiegen [a]; und wenn seine poetische Thätigkeit als ein Biegen und Drechseln und Aneinanderleimen der Worte und Verse, als ein Ausbohren, als ein Wachs- und Metallgießen bezeichnet, und der Beginn derselben mit dem Bauen eines Schiffsgerippes verglichen wird [b], so soll sie doch auch durch diese Bilder nicht als eine freie schöpferische Geistesthätigkeit, sondern nur als ein fast mechanisches künstliches Verarbeiten eines gegebenen Stoffes kenntlich gemacht werden, wobei zugleich auf das Zierliche und Feine, aber auch Schwächliche, Gebrechliche und Hohle der Arbeit durch die meisten dieser Bilder hingedeutet wird. Mit dieser Schilderung nun hängt auch die charakteristische Benennung „der schönredende", die dem Dichter von seinem eignen Diener gegeben wird [c], sehr gut zusammen. Schöne Worte zu machen, darauf beschränkt sich am Ende die Thätigkeit eines Dichters, dem die schöpferische Kraft fehlt. Daß aber das Schöne hier für ziemlich gleichbedeutend mit dem Netten, Zierlichen und Geschmückten genommen werden muß, davon überzeugt uns zum Theil das Vorangegangene, zum Theil auch die Aeußerungen Agathons über den Zusammenhang, der zwischen der Schönheit der Körpergestalt und der Kleidung eines Dichters und der Schönheit seiner Poesie statt finde [d]. Phrynichus sei selbst schön gewesen und auch schön gekleidet gegangen, deßhalb wären auch seine Dramen schön, und so wende denn auch er, Agathon, die möglichste Sorgfalt auf sein Aeußeres, um nehmlich als ein Schöner auch schön zu dichten, — was kann da unter Schönheit der Poesie anders als eine recht schmuckreiche, geputzte Sprache verstanden werden, in die auch wirklich Agathon sein größtes Verdienst setzte. In einer solchen Sprache läßt ihn denn auch Aristophanes reden, durchaus vermeidet er den einfachen natürlichen Ausdruck, und vertauscht ihn mit dem seltsameren, unge-

a) Thesmoph. 68. vgl. Voß zu dieser Stelle. *b*) Thesmoph. 51 f. *c*) Thesmoph. 49. *d*) Thesmoph. 139 ff.

wöhnlicheren und meist auch unverständlicheren, ohne weiteren Grund, als um nur nicht wie Andere zu sprechen [a]. Oder wäre nicht seltsam und unverständlich der Aufruf des Dichters an die Muse, zu rüsten Phöbus „den goldnen Bogen spannenden," und dann des Chors an Phöbus, „sich zu erfreun der schönsten Gesänge, in musenreichen Ehren das heilige Ehrenamt vorzeigend?" Und auch die Antithesen, nach denen Agathon hascht, zeugen von demselben Bestreben, nur Aufmerksamkeit zu erregen, gleichviel durch welche Mittel es sei. Denn es verschlägt nichts, wenn die Antithesen auch falsch sind, wie z. B. die in der an Euripides gerichteten Ermahnung sich in sein Schicksal zu finden: „denn nimmer billig ist es durch Belistungen ein Mißgeschick zu tragen, nein durch Duldungen" [b], wo das Tragen des Mißgeschicks durch Belistungen ganz ohne Sinn ist. Hier aber ist zugleich auch der Gleichklang der Schlußworte, weßhalb Agathon diese Form wählte, wie er denn überhaupt mit Gleichklängen aller Art ein kindisches Spiel treibt, wovon auch in dem von Aristophanes in seiner Manier gedichteten Gesange vielfache Beispiele enthalten sind [c]. Nun kann uns auch, was mit dem „Sentenzenschmieden" des Agathon Aristophanes eigentlich meint, nicht mehr verborgen sein [d]; das ist eben die Kunst, einem Satze die Form einer Sentenz zu geben, ohne daß er in Wahrheit eine Sentenz ist, — wie doch z. B. mit der an Euripides gerichteten Ermahnung, die ganz den Anschein einer Sentenz hat, im Grunde gar nichts, als was sich ganz von selbst versteht, gesagt ist. Doch nicht alle Antithesen des Agathon will Aristophanes

a) S. besonders Thesmoph. 105. 113. 114. *b*) Thesmoph. 198. *Τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.* *c*) S. besonders Thesmoph. 107-110. *Χρυσέων ῥύτορα τόξων Φοῖβον, ὃς ἱδρύσατο χώρας Γύαλα Σιμουντίδι γᾷ·* u. 111 f. *χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς* ff., dann wieder 114. *ἐν ὄρεσι δρυογόνοισι κόραν* ff. und in etwas anderer Art 115. *ἀείσατ' Ἄρτεμιν ἀγροτέραν.* 118. *Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.* 128. *ἄνακτ' ἄγαλλε* ff. *d*) Thesmoph. 55. *καὶ γνωμοτυπεῖ.*

gradezu für falsch erklären; aber sind sie nicht falsch, so sind sie doch wenigstens gesucht, ohne echte antithetische Kraft, wie es sich mit der Antwort Agathons auf die höhnenden Fragen des Mnesilochos, ob er ein Mann oder ein Weib sei, verhält: „O Greis, o Greis du, zwar der Mißgunst Lästerung Vernahm ich, doch dem Aerger ließ ich keinen Raum," denn wenn die Wortstellung deutlich zeigt, daß der Mißgunst Lästerung und Aerger und dann auch das Hören und Raum lassen Gegensätze bilden sollen, so sieht man wohl leicht ein, wie wenig dieß reine Gegensätze sind [a]. Wie nun in lauter solchen kleinlichen Spielereien, — denn nichts weiter sind falsche und gesuchte Antithesen — die Schönrednerei des Agathon besteht, so ist das Kleinliche überhaupt der Charakter seiner ganzen Poesie. Hinsichtlich seiner Gesänge deutet dieß Mnesilochos an, der sein Singen ein Hinwinseln nennt und Ameisenpfaden vergleicht [b], und wenn auch vornehmlich auf die Weisen seiner Lieder damit hingedeutet wird, so tragen doch auch die Rhythmen in dem dem Agathon nachgedichteten Gesange den Charakter des Kleinlichen und Schwächlichen — besonders wenn man bedenkt, daß es ein erhabener Hymnus sein soll — unverkennbar an sich. Zugleich aber wird wohl auch das Dahinschleichen des Gesanges, bei dem niemals ein bedeutendes Fortrücken sichtbar wird, durch jene Ausdrücke von Aristophanes spöttisch bezeichnet. In der That ist weder in Rhythmus noch Gedanke eine wesentliche Fortbewegung im ganzen Liede zu bemerken, außer der ganz äußerlichen, daß zuerst Apollo, dann Artemis, dann Leto angerufen wird. Nur am

a) Thesmoph. 146. *τοῦ φθόνου μὲν τὸν ψόγον Ἤκουσα, τὴν δ' ἄλγησιν οὐ παρεσχόμην.* Auch in den anderen Thesmophoriazusen scheint Agathon mit seinen Antithesen durchgezogen worden zu sein, s. Fritzsche de Thesmoph. posterioribus, p. 19., wo ein Vers aus diesem Stücke „*καὶ κατ' Ἀγάθων' ἀντίθετον ἐξευρημένον*" angeführt und überhaupt über die Antithesensucht Agathons gehandelt wird. *b*) Daß *εὔρυθμα* und *παράρυθμα* in seinen Gesängen untereinandergemischt seien, gesteht Agathon bei Aristophanes selbst ein, Thesmoph. 121.

Schlusse erfaßt auf ein Mal nach den ganz nüchternen Anrufungen der drei Götter Begeisterung den Chor und auch die Rhythmen werden bewegter und heftiger. Da heißt es denn, daß (durch die Cither, die Hymnenmutter, wie es scheint) Licht gestürmt sei über göttliche Augen und durch des Chors plötzlichen Laut, wobei die Katachrese des „Stürmens des Lichts durch den Laut" wohl zu bemerken ist, das Dunkle aber und fast Unverständliche des Ausdrucks uns nicht mehr auffallen kann [a]. Daß nun ein solcher Dichter, dem der Gedanke neben der Form so wenig gilt, und der bei gänzlichem Mangel an innerer Größe das Erhabene von außen aufhascht, wo es sich ihm nur darzubieten scheint, nicht nur in leeren Bombast bisweilen verfallen wird — wozu wohl „das Tanzen des Halls" in seinem Chorgesange zu rechnen ist —, sondern auch vor der Gefahr, Unsinn zu reden, nicht sicher ist, das ist nun wohl leicht zu begreifen. Ein solcher Unsinn scheint mir in der Auffoderung zu liegen, die freilich von Agathons Diener, der aber doch ganz in des Herren Manier redet, ausgeht, „es solle den Hauch bezähmen windstiller Aether," denn bei dem windstillen Aether denkt doch jeder an den wirklichen Aether, nicht an die Luft überhaupt, die wohl auch die Dichter zuweilen Aether nennen, und weil für den Aether an und für sich das Epitheton „windstill" vollkommen sich eignet, ist auch die Auslegung „der Aether als windstill, so daß er windstill ist" nicht zulässig. Daß Aristophanes es wirklich auf Verspottung erhaben klingenden Unsinns abgesehen hatte, das bezeugt auch die Antwort, die Mnesilochos dem Diener Agathons auf die Frage: „wer ist's, der hier spricht?" gibt: „der windstille Aether" [b]. So wenig nehmlich der windstille Aether sprechen kann, so wenig kann er seinen Hauch bezähmen, ist die Meinung.

Die Kritik dieser drei Dichter nun ist es, aus der

a) Thesmoph. 126. *Τῷ φῶς ἔσσυτο δαιμονίοις ὄμμασιν Ἡμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὀπός.* b) Thesmoph. 51. *τίς ὁ φωνήσας;* Mnesil. *νήνεμος αἰθήρ.*

sich die Foderungen des Aristophanes an die Tragödie ergeben; auf andere tragische Dichter läßt Aristophanes nur einzele Streiflichter fallen. Welche Anerkennung er den Chören des Phrynichus angedeihen läßt, haben wir schon aus einer Stelle in den Vögeln gesehen, und in den Fröschen [a] läßt er auch Aeschylus mit Verehrung von seinem trefflichen Vorgänger sprechen. Doch scheint es hauptsächlich nur der bejahrtere Theil des damaligen Publikums gewesen zu sein, welcher Aristophanes Bewunderung des melodieenreichen und auch durch lebhafte und kühne Tanzbewegungen seiner Chöre imponirenden Dichters theilte, der Theil des Publikums, von dem auch Thespis Tänze noch bewundert und getanzt wurden [b]. Die Süßigkeit aber des Gesanges, um derentwillen Aristophanes des Phrynichus Lieder mit solcher Begeisterung preist, wie hätte er in ihr die vorherrschende Eigenschaft der Sophokleischen Muse verkennen und wie in Folge dessen diesem Dichter seine Bewunderung versagen können? In der That belehrt uns eine von Dio uns aufbewahrte Stelle, wahrscheinlich aus dem Gerytades unseres Dichters, daß der Honigmund des großen Tragikers seinen Eindruck auch bei Aristophanes nicht verfehlte [c]. Und daß er auch das Sanfte und Milde der Sophokleischen Poesie, die Heiterkeit, den stillen Frieden, der aus den Werken dieses Dichters zu uns spricht, wohl erkannte und zu würdigen verstand, davon überzeugt uns erstens das Verhältniß, in welches er ihn zu der Friedensgöttin in dem Lustspiele: „der Friede" setzt. Als ihren Liebling nehmlich betrachtet ihn nicht nur Trygäus und der Chor [d], sondern sie selbst, die Göttin, erkundigt sich vor allen Dichtern nach ihm [e]; und daß die Anführung der Gesänge

a) Frösche 1299. *ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ Λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων.* b) Wespen 1478. c) S. Dindorf Fragm. Aristoph. p. 117. *ὁ δ' αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρισμένου Ὥσπερ καδίσκου περιέλειχε τὸ στόμα.* d) Friede 531. e) Friede 695. *πρῶτον δ' ὅ τι πράττει Σοφοκλέης ἀνήρετο.*

des Sophokles unter den Segnungen des Friedens wirklich in der tieferen Erkenntniß, die Aristophanes von dem Eigenthümlichen der Sophokleischen Poesie besaß, ihren Grund hatte, daß sie sich namentlich nicht etwa auf einzele den Frieden anempfehlende Stellen in den Werken des Dichters bezieht, das zeigt uns deutlich die Begründung, die Trygäus seiner Ausschließung der Verschen des Euripides von den erwünschten Früchten des Friedens zufügt. Nicht weil Euripides als Freund des Krieges sich zeige — dieß war er ja keineswegs, sondern Lobredner des Friedens und nach Aeschylus Urtheil in den Fröschen Ertödter des kriegerischen Sinns in den Bürgern, — sondern weil er streitsüchtiger Dialektik hold sich zeige; weil also jene hohe poetische Ruhe und Milde, welche nur bei einem über den Gegensätzen des Begriffes und des Lebens schwebenden Geiste gefunden wird, ihm fremd ist: deßhalb hat die Göttin des Friedens keine Freude an ihm, vielleicht nach Aristophanes Sinn noch weniger als an Aeschylus, dem sie freilich, wenn ein Lamachus, der eisenfresserische, in überladnen Waffenschmuck kindisch verliebte, renommistische Friedensfeind — wie die Acharner und der Friede ihn uns schildern — nach den Fröschen [a] ihm für das Ideal eines tüchtigen, durch den göttlichen Homer zum Helden gebildeten Mannes gilt, eben auch nicht sehr hold sein konnte. Aber auch in den Fröschen ist bei dem Lobe, welches dort Sophokles von Dionysus ertheilt wird, daß er heiter und zufrieden sowohl im Hades als auf Erden sei [b], einem Lobe, welches Sophokles auch durch sein Benehmen bei dem dichterischen Wettkampfe zwischen Aeschylus und Euripides wegen der Wiederaufnahme auf die Oberwelt vollkommen bewahrheitet, gewiß weniger auf den moralischen Charakter des Dichters wie er im Leben hervortrat, als auf seine dichterische Eigenthümlichkeit, (die freilich mit dem moralischen Charakter des Dichters wahrscheinlich auf das Innigste zusammenhing,) von Aristophanes, seiner ganzen Weise

a) Frösche 1039. *b*) Frösche 82.

gemäß, Rücksicht genommen worden. Nichts desto weniger erlaubt sich Aristophanes, bei seiner entschiedenen Vorliebe für Sophokles seine Unparteilichkeit grade dadurch am sichersten bekundend, auch gegen diesen Dichter zuweilen einen leisen Tadel, eine leichte Scherzrede. Dazu gibt nicht nur die nach des großen Komikers Meinung sicher der Tragödie unangemessene Verwandelung des Tereus in den Vogel Wiedehopf und der Prokne in eine Nachtigall, in dem Tereus des Sophokles [a], sondern auch hie und da eine etwas nüchterne Sentenz, wie die zur Tröstung der Elektra bei der Nachricht von dem Tode des Bruders bestimmte, daß wir Alle ja die Schuld des Todes abzutragen hätten, und bisweilen wohl auch ein auf seltsame Weise gebildeter oder gebrauchter Ausdruck, wie die der Kinderzucht nachgebildete Greisezucht [b], Anlaß.

a) S. Vögel 99 u. 100. *τὸ ῥάμφος ἡμῖν σου γέλοιον φαίνεται. Ἔποψ· Τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλέης λυμαίνεται Ἐν ταῖς τραγῳδίαισιν ἐμὲ τὸν Τηρέα.* Zunächst gibt die Ausstaffirung dessen, der den Wiedehopf bei Sophokles darstellen mußte, zum Spotte Veranlassung. So soll denn gewiß auch in den Versen 665–675 das Kostüm, in dem die Prokne bei demselben Dichter erschien, lächerlich gemacht werden, denn auch diese hatte nach dem Schol. zu V. 100. Aristophanes in einen Vogel verwandelt dargestellt; und wenn der Scholiast bemerkt, daß Aristophanes deßhalb den Tereus des Sophokles vielfach verspottet habe, so muß er doch noch an andere Stellen, als die, zu der er diese Bemerkung macht, dabei gedacht haben. Nirgends sonst aber ist mehr Grund an eine Verspottung des Soph. Tereus zu denken, als eben in den bezeichneten Versen. Sie zeigen auch deutlich, daß das Lächerliche des Kostüms, in dem Sophokles beide Vögel erscheinen ließ, nach Aristophanes Meinung überhaupt in dem Lächerlichen, der Tragödie Unwürdigen des Einfalls, Vögel durch Menschen dargestellt auf die Bühne zu bringen, seinen Grund hatte. *b*) S. Aristoph. Ritter 1097. vgl. den Schol. *ὅλον τὸ ἰαμβεῖον παρῴδησε, ἀπὸ τοῦ Πηλέως Σοφοκλέους*, nehmlich *γεροντογωγεῖν κἀναπαιδεύειν πάλιν*. Vgl. auch Wolken 1163. mit den Schol. dazu, auch Vögel 851. Der Sophokleische Ausdruck *ἔξεδρος* ferner scheint verspottet zu werden in Aristophanes Vögeln 279. vgl. Voß zu dieser Stelle. Die verspottete Sentenz findet sich in der Elektra V. 1173. *θνητοῦ πέφυκας πατρός, Ἠλέκτρα, φρόνει·*

Wenn aber hier Aristophanes uns zeigt, wie entschieden guten und großen Dichtern einzele Fehler, die sie begehen, vorzurücken sind: so zeigt er uns auch wieder, wie wir entschieden schlechte Dichter, die doch eine große Rolle zu spielen streben, zu behandeln haben. Solche Dichter sind Karcinus mit seinem Sohne Xenokles, die überall von unserem Dichter auf das Verächtlichste behandelt werden, gewiß nicht ihrer kleinen, zwerghaften Gestalt wegen, obwohl allerdings häufig der Spott zunächst auf diese sich bezieht [a]; sondern das Kleinliche und Kindische ihrer Erfindungen ist es, weßhalb sie Aristophanes zum Gegenstande seines Spottes macht, und nur weil ihre körperliche Zwerghaftigkeit der Ausdruck geistiger Zwerghaftigkeit ist, wirft er ihnen auch diese vor. Auf die Kleinlichkeit ihrer Erfindungen deutet es, wenn er eine Tragödie des Karcinus, einem Mäuschen gleich, von der Katze verschlungen werden läßt [b]; das Kleinliche und Kindische ihres poetischen Genius verräth sich auch in der Vorliebe zu allerlei Maschinerieen [c], wodurch sie immerfort Götter auf- und niedersteigen ließen; und wenn, wie durch solche Maschinerieen, so auch durch das Heulen seiner Götter Karcinus einen großen Effekt hervorzubringen dachte [d], wer erkennt nicht in ihm den kleinen Gernegroß, der durch alle möglichen Mittel sich zu einer ihm

Θνητὸς δ' Ὀρέστης, ὥστε μὴ λίαν στένε. Πᾶσιν γὰρ ἡμῖν τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν. Die Parodie s. bei Dind. Aristoph. Fragm. Polyidus, pag. 170. „*Τὸ γὰρ φοβεῖσθαι τὸν θάνατον λῆρος πολύς. Πᾶσιν γὰρ ἡμῖν τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν.*" *a*) S. Wespen 1500. Friede 782. *b*) Friede 794 f. Nach dem Scholiasten soll dieß Drama „die Maus" geheißen haben, indeß ist wohl diese Angabe bloß auf die Worte des Dichters gegründet. *c*) Friede 790. vergl. die Schol. *d*) Wolken 1260. *τίς οὑτοσί ποτ' ἔσθ' ὁ θρηνῶν; οὔ τί που Τῶν Καρκίνου τις δαιμόνων ἐφθέγξατο;* vgl. die Schol. Schmähende Worte gegen die Götter aus dem Licymnius des Xenokles werden in den darauf folgenden Versen parodirt. Auf Xenokles in's Besondere beziehen sich sonst auch Frösche 86 und Thesmoph. 169.

nicht natürlichen Höhe emporzuschrauben sucht? Diesem Bilde des Karcinus, d. h. des Krebses mit seinen kleinen Krabben, — außer dem Xenokles nehmlich hatte er auch noch zwei dem Bruder Dichter ganz ähnliche Schauspieler zu Söhnen [a], — stellt Aristophanes das des Theognis, des frostigsten aller Tragödiendichter, an die Seite, eines so frostigen Dichters, daß er mit dem Namen „Schnee" titulirt wird, und daß Aristophanes das Zusammentreffen der Aufführung eines Stückes dieses Dichters zu Athen und eines plötzlichen gewaltigen Schneegestöbers und des Gefrierens der Flüsse in Thracien als einen merkwürdigen Synchronismus betrachtet [b]. Aber auch noch eine Familie von Tragödiendichtern führt uns Aristophanes vor, Philokles mit seinen beiden Söhnen, Morsimus und Melanthius. Der Vater wird zunächst im Allgemeinen charakterisirt in den Thesmophoriazusen; wie er selbst häßlich sei, so dichte er auch häßlich, heißt es dort von ihm [c]. Näher aber lernen wir ihn kennen in den Wespen. Nicht so leicht, sagt Bdelykleon dort zu seinem Diener Xanthias, würde Xanthias dem Chore der Wespen entronnen sein, wenn sie eins von den Liedern des Philokles eingeschluckt hätten. Etwas Heftiges und Zorniges also scheinen diese Lieder an sich gehabt zu haben, womit denn auch die Nachricht, „daß er die Galle genannt worden sei," wohl übereinstimmt [d]. Indeß geht es schon dem Vater schlimm, so geht es doch den Söhnen noch weit schlimmer. Beide sollen, wie Karcinus mit seinen Söhnen, keinen Theil haben an den Gesängen und Tänzen, durch welche die Muse den Frieden verherrlicht [e];

a) Wespen 1500. vgl. die Schol. *b*) S. Thesmoph. 170. ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχρὸς ὢν ψυχρῶς ποιεῖ mit den Schol. und Acharn. 11 u. 158. *c*) Thesmoph. 168. vgl. Vögel 283. *d*) S. Wespen 462. mit den Schol. *e*) Friede 803. Dieselbe Bitterkeit wie bei Philokles herrschte auch in den Tragödien seiner Söhne; denn daß die πικροτάτη ὄψ des Melanthius so zu verstehen sei, zeigt der Zusammenhang. Auch Karcinus und dessen Söhne werden besonders als streitsüchtig von den den Frieden verherrlichenden Chören ausgeschlossen, s. Friede 789.

noch mehr aber als der Bruder schien Morsimus unserem Dichter der Züchtigung werth. Der schrecklichste Fluch ist es, eine Tragödie von ihm vortragen zu müssen, und den ruchlosesten Frevlern wird der beigesellt, der eine Stelle von ihm auszuschreiben sich einfallen ließe [a]. Nicht ganz so schlimm geht es dem Tragiker Sthenelus, dessen Verse indeß doch erst in Salz oder Essig getaucht werden müßten, um irgend schmackhaft zu erscheinen [b]. Eine Menge anderer Tragödiendichter seiner Zeit fand Aristophanes erst gar keiner namentlichen Erwähnung werth. Nur im Allgemeinen bezeichnet er diese ganze Schaar als unendlich geschwätzig, an Erfindungskraft arm und Schänder der Kunst, so daß von ihnen kein Heil für Athen zu erwarten sei [c]. Je mehr aber Aristophanes schon über den Verfall der tragischen Kunst klagen zu müssen glaubte, von der Zeit an wenigstens, als kurz nach Euripides auch Sophokles gestorben war, um desto höhere Foderungen mußte er an seine eigne Kunst machen, der ja überdieß eine noch unmittelbarere praktische Einwirkung als der Tragödie verstattet war. Und wer könnte daran zweifeln, daß Aristophanes wirklich so hohe Foderungen an sich selbst und an seine Mitwerber um den Preis in der komischen Kunst richtete? Zum Theil werden direkt, zum Theil, wie bei der Tragödie, indirekt diese Foderungen von ihm ausgesprochen, und auch bei ihnen ist das ethische Moment von dem ästhetischen meist fast untrennbar. Auch die Komödie hat nach Aristophanes eine sehr ernste Tendenz, und zu Spaßhaftem gesellt sie auch des Ernsthaften viel [d]. Auch sie kennt

a) Frösche 151 und Ritter 400. Eine Parodie einer Stelle aus der Medea des Melanthius soll Friede 1013. enthalten. *b*) S. Athen. 9, 367, b. *c*) Frösche 90. Merkwürdig ist es, daß Jon und Achäus nicht namentlich von Aristophanes erwähnt werden. Jon freilich war schon todt. Eine Parodie einer tragischen Stelle des Jon, wohl wegen des seltsamen Ausdrucks, s. Frösche 706. Von seinem Hymnus auf den Morgenstern s. Friede 836. *d*) Frösche 390. *καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰπεῖν πολλὰ δὲ σπουδαῖα*, denn daß hier der Chor der Mysten zwar die Rücksicht auf seine Rolle

das Gerechte [a], und kühn spricht sie es aus, so rühmt Aristophanes von ihr namentlich in Bezug auf sich selbst [b]. Denn sich nennt er den besten Dichter [c], wie sehr man ihn auch oft mißverstanden habe, und auch in Zukunft verspricht er die Athener viel Gutes zu lehren, so daß sie glückselig sein würden, denn aus aufrichtigem Gemüthe, ohne Schmeicheltrug, werde er immer zu ihnen sprechen [d]. Das Gerechte lehrt aber auch der, der die Schlechten schilt, und wer that dieß kräftiger als Aristophanes? Die Bösen zu schelten, so spricht er in den Rittern, ist nichts Gehässiges, sondern Ehre für die Guten, wenn man die Sache recht überlegt [e]. Die zu bestrafenden Bösewichter aber, das sind vor Allem die, welche großes Verderben über den gesammten Staat bringen, die mächtigen Frevler, zu deren Bestrafung Muth und ein auch den Lockungen der Bestechung unzugänglicher Patriotismus gehört [f]. Nicht Menschlein habe er angegriffen, so drückt sich Aristoteles darüber aus, d. h. nicht Privatleute und Weiber, wie er dieß an einer anderen Stelle erklärt, sondern mit dem Zornmuth eines Herakles ausgerüstet an die Größten sich gewagt, an das scheußliche Ungeheuer, an Kleon selbst; und auch andere, nicht geringere Uebel, die einem Alp gleich schon die Vorfahren erdrückt und erstickt hätten, die unselige Proceßsucht und was in deren Gefolge sei, habe er beherzt zu bekämpfen gewagt, weßhalb

nicht außer Acht läßt, aber zugleich auch als das, was er wirklich ist, nehmlich Chor der Komödie, sich darstellt, — Aehnliches findet sich häufig bei Aristophanes, — das beweisen gleich die folgenden Worte *καὶ τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως παίσαντα καὶ σκώψαντα νικήσαντα ταινιοῦσθαι.* Vgl. auch Frösche 356 u. 57., auch 367. Daß er über dem Spotten und Spaßen den Ernst nicht vergesse, darauf will wohl auch im Plutus 557. Aristophanes hindeuten, wo die Armuth zu Chremylos sagt: *σκώπτειν πειρᾷ καὶ κωμῳδεῖν, τοῦ σπουδάζειν ἀμελήσας*, und dann auf das Gediegenste selbst ihre Sache führt. *a*) Acharn. 500. *τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία.* *b*) Acharn. 645. Ritter 510. *c*) Acharn. 644. *d*) Acharn. 634 f. 656 f. *e*) Ritter 1274. *f*) Wespen 1029 f. und Friede 751 f. vgl. auch Ritter 511.

er, obwohl er vollkommenen Sieg in dem letzteren Kampfe sich nicht verspricht, — denn größerer Geist gehöre dazu als bei Komödiendichtern — doch einen Reiniger des Landes, einen Unheilabwender vor dem versammelten Athenischen Volke sich selbst zu nennen wagt. Nächst diesen staatsgefährlichen Frevlern aber, zu denen er gewiß auch Euripides zählte, den Verbreiter verderblicher Grundsätze, sind es auch Nichtswürdige, die in den tiefsten Schlamm der Sünde versunken eine öffentliche Blame gleichsam zu fodern scheinen, gegen die Aristophanes seinen Abscheu offen zu erklären, die er öffentlich zu brandmarken für seine Pflicht hält [a], wie er sich denn, im Gegensatz gegen Kratinus, solche Lasterhafte, die allen Schändlichkeiten sich preisgaben, stets an den Pranger gestellt zu haben rühmt, ohne, wie jener, durch Bitten und Beschwörungen der Liebhaber derselben davon sich abhalten zu lassen [b]. Dagegen will er arme Schlucker, wie Lysistratus und den Wahrsager Theomantis, der vor Hunger starb, gern ungekränkt lassen. Nicht das Spotten also an und für sich betrachtet er als die Hauptsache bei der Komödie, obgleich das Publikum der Athener, wie es an Magnes gezeigt habe, allerdings dieser Meinung sei [c]. Der edle Sinn des Dichters zeigt sich aber auch darin vornehmlich, daß er, wie er in den Wolken von sich rühmt, selbst auf einem Kleon, nachdem er ihn einmal auf den Bauch geschlagen und er daniedergelegen, nicht weiter herumgetreten sei, während andere Komiker, namentlich Eupolis und Hermippus, auf den Hyperbolus und auf dessen Mutter, weil dieser einmal Anlaß dazu gegeben habe, fortwährend losstampften [d]. Doch es hat dieß Verfahren auch noch einen anderen Grund. Immer etwas Neues will das Publikum sehn und hören, diesen schon von Homer ausgesprochenen Erfahrungssatz bestätigt in den Ekklesiazusen auch Aristophanes [e]. Deß-

a) Ritter 1276 f. *b*) Wespen 1026. *c*) Ritter 1267. (vgl. die Scholien) und Ritter 525. *d*) Wolken 549 f. *e*) Ekklesiaz. 579. *μισοῦσι γὰρ ἢν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται.*

halb sinne auch er selbst, so versichert Aristophanes, immer neue Ideen aus, die einander durchaus nicht ähnlich und doch alle sinnreich wären [a], und er bringe nicht, wie Andere, zwei oder dreimal dasselbe auf die Bühne, einen von Neuem geneckten Euripides oder einen von Neuem zu Brei gequetschten Kleon [b]. Ein solcher Dichter aber, der immer neue Ideen zu ersinnen vermag, in denen die großartigsten Intentionen hervortreten, darf denn auch die gewöhnlichen Mittel, wodurch minder geniale Komiker des Beifalls sich vergewissern, verachten. Die rein sinnliche Befriedigung der Schaulust und Hörlust der Zuschauer durch allerlei prächtige Aufzüge und Feiertöne, wie durch Fackelzüge und Ju-Jugeschrei, da wo der Plan und Zusammenhang des Stückes dergleichen nicht fodert, eben so Befriedigung der Lachlust durch allerlei plumpe und ungehörige Späße, die aller höheren Bedeutung und Absicht ermangeln, wie wenn über Kahlköpfe gespottet wird [c], wenn ein Alter mit einem Stabe auf die Bühne gebracht wird, mit dem er während des Redens auf den Anderen losschlägt, damit darüber die Armseligkeit der Scherz- und Spottreden, die unterdeß vorkommen, unbemerkt bleibe [d], wenn ferner Bettler mit den Läusen Krieg führen, und immer und ewig schaale Späße über ihre Lumpen gehört werden [e], oder wenn Gepäcktragende immerfort rufen: „ach, wie mich's drückt, ach, wie mich's quetscht, ich halt' mich nicht mehr, daß mir nichts entfährt" [f], wenn endlich geprügelte und heulende Sklaven

a) Wolken 547 f. Mehr scherzend rühmt er sich der Neuheit der Erfindung, daß er nehmlich zuerst tanzend den Chor sich entfernen lasse in den Wespen 1536. *b*) Wespen 61 f. vgl. auch Wespen 1053. *c*) Wolken 543. 540. *d*) Ebendas. *οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τἄπη τῇ βακτηρίᾳ τύπτει τὸν παρόντ' ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα.* *e*) Friede 740. *f*) Frösche vom Anfange an: *εἴπω τι τῶν εἰωθότων* ff. vgl. die Schol. Daß in den Thesmophoriazusen (den zweiten nehmlich) Aristoph. nicht selbst in den von ihm gerügten Fehler verfällt, wie der Schol. zu den Fröschen V. 3. meint, zeigt auch die oberflächlichste Betrachtung der aus ihnen angeführten Worte: *ὡς διά γε τοῦτο τοὔπος*

vorgeführt werden, um zu allerlei albernen Spottreden den Mitsklaven Anlaß zu geben [a], — eine solche unwürdige Befriedigung eines gemeinen sinnlichen Kitzels brauchte Aristophanes sich nicht zum Ziele zu setzen, ja er rühmt sich auch andere Komiker genöthigt zu haben, wenigstens manche dieser auf eine geistlose Weise zum Ueberdrusse immer wiederholten Mittel Lachen zu erregen aufzugeben, wie er denn auch ganze Rollen, wie die Rolle der das Maul vollstopfenden, heißhungrigen, um's Mahl geprellten Herkulesse, die sich dann davon machen, nachdem sie noch etwas weggeklemmt, darauf aber absichtlich sich geduldig schlagen lassen, um nehmlich eine lächerliche Scene dadurch den Zuschauern darzubieten, außer Kredit gebracht und von der Bühne verjagt habe [b] [75]). Auch die zweck- und haltungslosen Familiaritäten, welche sich gewisse Komiker mit ihren Zuschauern erlaubten, indem sie ein Paar Knechte aus einem Korbe Nüsse für die Zuschauer hier und dahin auswerfen ließen, oder getrocknete Feigen und anderes Knupperwerk unter sie ausschütteten, um Lachen zu erregen, gehören zu den plumpen, aus Megara gestohlenen Späßen, die des Dichters Tadel erfahren [c]; und wenn er in den Acharnern [d] eine solche plumpe Megarische Erfindung, mit dem Megarer nehmlich, der seine mannbaren Töchter als Schweine verkauft, uns selbst vorführt, so sehen wir doch deutlich, daß es damit eben nur auf Verspottung solcher Megarischen Späße abgesehn ist, — eben deßhalb muß der Megarer ausdrücklich sagen: „ich habe da so eine Megarische List." Selbst da aber,

οὐ δύναμαι φέρειν σκεύη τοσαῦτα καὶ τὸν ὦμον θλίβομαι. Also nicht um den Spaß, den dem gemeineren Publikum überhaupt das Stöhnen eines unter seiner Last seufzenden Knechtes macht, war es Aristophanes hier zu thun. Nach Fritzsche's nicht unwahrscheinlicher Vermuthung (Thesmoph. alterae p. 17.) war ein versus grandis und tragicus des Euripides Ursache davon, daß der Sklave sich gedrückt fühlte, „quod eo tam ponderoso sarcinae suae ita aggravarentur, vix ut oneri ferendo esset."

a) Friede 744 f. b) Friede 741. Wespen 60. c) Wespen 57 f. Plut. 795. d) Acharn. 738.

wo es nicht geläugnet werden kann, daß Aristophanes sich auch in das Gebiet solcher plumpen Späße gar zu sehr verirrt, wie mit dem auf der Bühne seine Nothdurft verrichtenden Blepyros in der Weiberherrschaft, scheint er doch auf die noch ausschweifendere Benutzung derselben bei anderen Komikern zugleich tadelnde Seitenblicke zu thun, wie in der genannten Scene Eileithyia um schnelle Hülfe von Blepyros angerufen wird, damit er nicht, wie Voß es ausdrückt, ein Dreckeimer sei der Komödie [a]. Dadurch nun, daß sie es auf solche Späße nicht absehe, daß sie auch nicht etwa durch einen unzüchtigen Tanz, wobei ein dicker rother Phallus von Leder den Tanzenden heraushänge, auf Kosten der Sittsamkeit die Kinder zu lachen mache [b], sondern durch das Sinn- und Deutungsreiche der Erfindung, das Großartige der Gedanken und das Kunstreiche der Darstellung zu wirken suche [c], dadurch daß es Spottreden von nicht ordinärer Art, nicht zweck- und bedeutungslose Späße wären, deren sie sich bediene, daß sie vor dem Fehler des unzeitigen, übelangebrachten und störenden Spaßens sich hüte [d], dadurch unterscheide sich die geistreiche Komödie von dem plumpen, gemeinen Possenspiele, dieß gibt uns zu wiederholten Malen im Frieden [e], in den Wolken [f], in den Wespen [g] und im Plutus [h] der Dichter zu bedenken. Wenn nun aber doch

a) Ekkles. 371. *ἵνα μὴ γένωμαι σκωραμὶς κωμῳδική*, vgl. auch Wolken 295. *b*) Wolken 536 f. *c*) Wolken 544. *ἀλλ' αὑτῇ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ' ἐλήλυθεν* (nehmlich *ἡ κωμῳδία*). *d*) Friede 750.

Τοιαῦτ' ἀφελὼν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ
Ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας
Ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις·

vgl. Frösche 355. *ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει, μὴ 'ν καιρῷ τοῦτο ποιοῦσιν.* *e*) Friede, in der eben angeführten Stelle. *f*) Wolken 524. vgl. 537–544. *g*) Wespen 64. *ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνώμην ἔχον, Ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον* (mit Anspielung auf die Wolken, die dieß waren), *κωμῳδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.* *h*) Plut. 796. *ἔπειτα καὶ τὸν φόρτον ἐκφύγοιμεν ἂν* ff.

ein solches plumpes Possenspiel oft mehr Beifall findet als eine geistreiche Komödie, so muß der Grund davon nach unseres Dichters Andeutungen entweder in dem Mangel an Sagacität von Seiten des Publikums liegen, welches den Sinn und die Absicht der feineren Erfindungen des Dichters gehörig aufzuspüren nicht im Stande ist — und daß dieß wirklich der Grund sei, weßhalb ein geistreiches Lustspiel nicht gefalle, dafür meinte Aristophanes durch die ungünstige Aufnahme seiner Wolken den Beweis erhalten zu haben [a], wenn er auch im Allgemeinen die durch Euripides auch in Bezug auf Kunstkritik ausgebildete Sagacität der Athener [b] nicht läugnet, die nur zuweilen, wie er im Frieden andeutet, ungeduldig den Aufschluß durch den Dichter selbst nicht abwartend, auf falsche Wege sich verirrte, und in dem Roßkäfer des Trygäus eine Anspielung auf Kleon suchte — oder es liegt der Grund, weßhalb die echte Komödie dem plumpen Possenspiele nachgesetzt wird, in dem rohen und gemeinen Geschmacke des Publikums, den nur starke sinnliche Reize zu befriedigen vermögen. Doch ein reines Wohlgefallen können überhaupt bei Niemandem so plumpe Späße erregen, immer haben sie etwas Lästiges, das in dem Ungehörigen, Zwecklosen, Geistlosen, Massiven derselben, in dem Derben der Erregung, die sie hervorbringen, seinen Grund hat, wie dieß Aristophanes durch den Ausdruck selbst, welchen er für jene plumpen Komödien im Gegensatze gegen die seinigen wiederholentlich gebraucht, bestimmt genug andeutet. Wie aber mit der unbehaglichen Wahrnehmung dieses Lästigen und Widrigen sich doch zugleich auch wieder ein gewisses Behagen verbinden könne, dieß spricht Aristophanes vollkommen deutlich in einer Stelle in den Ekklesiazusen aus, wo zuerst ein altes Weib auf die Umarmung der Männer lauernd dargestellt wird, die sie durch ein üppiges, in Jonischer Tonart kom=

a) Wespen 1045. ἃς (die Wolken) ὑπὸ τοῦ μὴ γνῶναι καθαρῶς ὑμεῖς ἐποιήσατ' ἀναλδεῖς. *b*) S. Frösche 961. vgl. 1110 f.

ponirtes Liedchen, das sie absingt, anlockt, dann ein junges Mädchen, die auch ein Lied im Wettstreit mit jener singen will, damit die Alte nicht etwa, was der Jungen gebührt, für sich einerndte. „Denn wenn auch", so sagt sie, „den Zuschauern dieß lästig fällt," indem nun zwei Melodieen gleichzeitig durch und untereinander gesungen werden, „so hat es doch etwas Ergetzliches und Komödienhaftes"; Behagen und Mißbehagen gesellen sich hier, — bei dem ungebildeten Zuschauer wenigstens, denn bei dem gebildeten läßt das starke Mißbehagen das Behagen gar nicht erst aufkommen, — freundschaftlich zueinander [a]. Alle diese Verirrungen also vermeidet nach Aristophanes die echte Komödie; aber obwohl die von ihm ausgesprochenen Rügen wohl allen seinen Mitbewerbern um den Preis der Komödie gelten sollen, dem einen diese dem andern jene, so verkennt er doch auch die Verdienste der ausgezeichneteren unter seinen Rivalen keineswegs. Die, welche die Orgien der echten Musen nicht geschaut und geübt haben, und nicht eingeweiht sind in die bacchischen Mysterien der Zunge des Dionysischen Kratinus, und die, welche unzeitige Possenreden lieben, werden auf gleiche Weise von den Chören der Mysten ausgeschlossen [b], so daß Kratinus hier als der Repräsentant der echten, begeisterten Komödie erscheint, wenn er auch zugleich wegen seiner Trunkliebe geneckt wird. Der Alles mit sich fortreißenden Redegewalt des Kratinus in's Besondere läßt Aristophanes vollkommene Gerechtigkeit widerfahren in den Rittern [c]; und auch Krates wird hier seiner witzigen, artigen Erfindungen wegen gerühmt, wobei freilich zugleich die Darstellung dieses Dichters als gar zu nüchtern und ordinär und seine ganze Manier überhaupt als gar zu bequem und kunstlos mit nicht undeutlichen Worten getadelt wird.

a) Ekklesiazusen 888. *κεὶ γὰρ δι' ὄχλου τοῦτ' ἐστὶ τοῖς θεωμένοις, ὅμως ἔχει τερπνόν τι καὶ κωμῳδικόν.* b) Frösche 357. c) Ritter 524 f. Ueber Krates V. 539. Den Ausdruck *ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος μάττων* erklärt Voß am besten. Nach den Schol. war Krates *αὐτοσχέδιος περὶ τὰ δράματα.*

Nächst der Tragödie und der Komödie ist es nun noch der Dithyrambus, die mit dem größten Pomp auftretende und damals in Athen vor allen anderen ausgebildete Gattung der lyrischen Poesie, welche die scharfe Kritik des Dichters auszuhalten hatte. In den Vögeln vornehmlich und in den Wolken, die es ja überhaupt mit den luftigen Spinngeweben phantastischer Spekulanten, die um Leben und Denken ihren nebelhaften Schleier weben, zu thun haben, müssen auch die luftigen, die nebelhaften, form- und wesenlosen Gebilde hochfliegender Dithyrambendichter manchen Spott erfahren. Mit Lindenbast umbunden, um wegen übermäßiger Magerkeit nicht ein Raub der Winde zu werden, so wird uns in den Vögeln der Dithyrambendichter Cinesias dargestellt [a], dessen Pyrrhiche getanzt zu haben nach der Meinung des Dionysus in den Fröschen zum Aufenthalte in dem Mistpfuhle der Verdammten vollkommen qualifizirt [b], wegen der Erbärmlichkeit dieses Tanzstückes. Was hilft ihm aber diese Leichtigkeit, er lahmt, der Unglückliche [c], d. h. wie leicht und luftig, wie bodenlos und haltlos auch seine Poesie ist, die in der Erde keine Wurzeln treibt, aus ihr keine Nahrung saugt, so unvermögend ist sie doch auch zu begeistertem Aufschwunge. Beflügelung verlangt er darum, „o daß ich ein Vöglein wäre," singt er [d]. Und so fährt er denn auch fort, immer sagt er, was er thun, wohin er sich erheben, welche unermeßlichen Gefilde er alle durchstreifen wolle, — aber keinen Flug schauen wir, keine Erhebung bemerken wir. Das ist das Geschlecht der unglückseligen lyrischen Poeten, die immer mit hohen Worten ankündigen, was sie thun, was sie empfinden, was sie singen werden, und ohne Unterlaß die Begeisterung flehentlich herbeibeschwören, — aber es bleibt bei dem Wunsch

a) Vögel 1377. vgl. Voß zu dieser Stelle. *b*) Frösche 154. vgl. die Schol. *c*) Vögel 1379. *τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;* vgl. die Schol. zu der oben angeführten Stelle aus den Fröschen, wo er *ὀκνηρὸς τὸ σῶμα* genannt wird. *d*) *ὄρνις γενέσθαι βούλομαι.*

und dem Vorsatz. Und wie könnte es anders sein, — sie wollen Alles sagen, Alles zugleich sagen; die gesammte Luft zu durchstreifen verheißt uns Cinesias, bald südwärts will er sich wenden, bald wieder nordwärts, — wie natürlich, daß eine Reise, die so planlos in's Unendliche hinein unternommen werden soll, am Ende gar nicht zu Stande kömmt [a]. Und unternähme er sie auch wirklich die Reise, er würde uns doch nichts davon zu berichten haben. Hindurchdringen will ich durch die Luft, so spricht er, durch die Schattengebilde der Vögel, — für ihn gibt es keine Wesen, nichts Wesenhaftes, sondern nur Schatten [b] und Träume. Aus den Wolken nimmt er die Präludien zu seinen Gesängen [c], daher denn, so gesteht er selbst, 'das Glänzende und Luftige und Flügelschwingende derselben, zugleich aber auch das Dunkle, das Dämmerlicht, welches über sie verbreitet ist; denn das Wesen- und Gestaltlose, das ohne bestimmte Richtung hier und dahin sich bewegt, ist nothwendig auch Dunkel und ohne Klarheit. Von den Wolken ernährt nennt ferner auch Sokrates in den Wolken die Dithyrambendichter nebst anderen windigen Müßiggängern, — thatlos ist ihr Leben, da ihre träumerische Poesie keine That ist [d]. Umbieger der kyklischen Chöre werden sie dann hier genannt [e] wegen der Willkühr ihrer Poesie, die sich in Behandlung des Metrums, — dessen Regellosigkeit Aristophanes durch die Worte des Cinesias: „ich fliege bald auf diesen, bald auf einen anderen Pfad der Gesänge" andeutet und in den Versen des Cinesias nachahmt — noch mehr aber in der Behandlung der Sprache zu erkennen gab, wie denn eine Menge sprachwidrig gebildeter mannigfaltig zusammengesetzter Worte, — denn solche liebten sie besonders, — Aristophanes ihnen nachbildet [f], wobei er auch in Häu-

a) Vögel 1392. 1398. b) εἴδωλα πετεινῶν. c) Vögel 1385. vgl. auch Friede 830. d) Wolken 333 f. e) κυκλίων τε χορῶν ᾀσματοκάμπτας. f) S. bes. Vögel 1392 u. 1395. αἰθεροδρόμος u. ἁλάδρομος nebst der Bemerk. des Scholiasten zu letzterem Verse. Vgl. auch Wolken 332 f. u. Friede 831., vieler anderen Stellen nicht zu gedenken.

fung schmückender Epitheta, die ohne Verbindung nebeneinandergestellt werden und in Anhäufung tönender, erhabenklingender Worte von fast gleicher Bedeutung ihre Manier nachzuahmen nicht vergißt [a]. Wie nun schon jene seltsamen und meist ganz zwecklosen Wortkompositionen, mit denen die des Aeschylus weder in Betracht der Länge noch der Buntheit noch der häufigen Anwendung verglichen werden können, als ganz kindische Spielereien, denen ein wahrhaft geistvoller Dichter sich nie in dem Grade hingeben wird, zu betrachten sind: so verräth sich der Hang zu kindischen Spielereien auch noch auf eine andere Weise in den Worten, die Aristophanes den Cinesias in den Vögeln singen läßt; sehr auffallende, und dabei ganz zweck- und bedeutungslose Gleichklänge sind es, in denen sich dieser hier noch mehr als Agathon gefällt [b]. In das Spielende aber und Tändelnde scheint auch **Philoxenus**, der bekannte mimische Dithyrambendichter, verfallen zu sein, so viel sich aus der Parodie seines verliebten Polyphemus bei Aristophanes im Plutus schließen läßt [c]. Indem er nehmlich den Cyklopen citherspielend vorführte, scheint er zwischen die Worte des Gesanges immer ein Threttanelo als Nachahmung des Klanges der Cither eingeschoben zu haben, ja selbst die Stimmen der blökenden Schafe und meckernden Ziegen, die den singenden Cyklopen umtanzten, wurden, wie es scheint, nachgeahmt. Doch nicht bloß darauf bezieht sich der Spott des Aristophanes über diese Dichtung, überhaupt erschien ihm der wilde Cyklop citherspielend, eine Hirtentasche tragend und statt rohen Fleisches Kräuter essend als eine zu seltsame Person, als daß er ihn hätte können ungeneckt lassen. Dieß ungefähr ist es, was sich aus Aristophanes Werken über die Foderungen dieses Dichters an die Dichtkunst mit einiger

a) Wolken 335, 337 und 338. b) Vögel 1395. *ἁλάδρομον ἁλάμενος*. 1400. *ἀλίμενον αἰθέρος αὔλακα*. c) S. Plutus 290 f. vgl. die Scholien zu dieser Stelle und über den Cyklops des Philoxenus überhaupt Herm. zu Aristot. Poetik II, 6. p. 100 u. 101.

Sicherheit ergibt. Seine Ansicht über die Musik ist zum Theil auch schon darin enthalten; doch ersehen wir aus den Worten des gerechten Vortrags in den Wolken noch, daß er allen den Künsteleien, durch die Phrynis und Andere diese Kunst verunziert hatten, abgeneigt war, was freilich auch aus seinen uns schon bekannten Ansichten zu schließen war [a]. Aber auch schon den Ibycus, Anakreon und Alcäus scheint durch den Ausdruck, den er den Agathon von ihnen gebrauchen läßt, sie hätten die Harmonie durchsaftigt, Aristophanes leise zu tadeln, was besonders daraus gewiß ist, daß er ihn dem Agathon als ein Lob jener Dichter in den Mund legt [b]. Denn durchaus fanden wir in ihm einen Verfechter des Echten, Gesunden und Würdigen, der sich mit Kraft und Entschiedenheit den krankhaften Verirrungen des Kunsturtheils und Geschmackes seiner Zeit entgegenstellte, und auf dessen Stimme aufmerksam zu hören auch wir noch Grund und Veranlassung genug haben.

V.

Welche Foderungen Aristophanes Kunstgenossen, die übrigen Dichter der alten und die der mittleren Komödie an die Kunst gestellt haben, dieß bleibt uns leider, so dürftig sind die Ueberreste ihrer Dichtungen, die uns erhalten sind, fast gänzlich verborgen. Nur so viel wissen wir, daß die Tragödie der Gegenstand der Kritik und Spottlust noch vieler unter diesen Dichtern war, daß auch die Foderungen ihrer eignen Kunst manche sich zum klaren Bewußtsein brachten, und daß auch auf die Musik und deren Fortentwickelung im Laufe der Zeit mehre ein auf=

a) Wolken 971 f. *εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ᾽ ἢ κάμψειέν τινα καμπὴν, Οἵας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρῦνιν, ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους, Ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς, ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων*, (die Musen werden unsichtbar gemacht durch einen solchen mit Schnörkeleien überladenen, in lauter schwierigen Passagen sich gefallenden musikalischen Vortrag, das heißt, das Melodische geht durch solche Künsteleien ganz verloren.) b) Thesmoph. 162.

merksames Auge richteten. Unter den tragischen Dichtern war es vornehmlich Euripides, der die Neckereien der Komödie sich gefallen lassen mußte. Nächst Aristophanes scheinen Strattis und Eubulus auf den der allgemeinen Gunst, wie es scheint, vor allen anderen Tragikern sich erfreuenden Dichter die schärfsten und häufigsten Pfeile des Spottes versendet zu haben; ganze Stücke dieser Dichter, die Phönissen des Strattis wie die Auge und der Bellerophon des Eubulus, der Aeolus des Antiphanes und andere, scheinen gegen die gleichnamigen Euripideischen Tragödien gerichtet gewesen zu sein. Doch auch von Eupolis, von Alexis, Antiphanes und Anaxandrides sind uns tadelnde Aeußerungen über einzele Stellen Euripideischer Tragödien aufbewahrt, während Axionikus in seinem Phileuripides wenigstens das Unbillige und Lächerliche der ausschließlichen Bewunderung, welche Viele dem Euripides zuwendeten, zu zeigen strebte [a]. Was zunächst die Fabel der Euripideischen Tragödien betrifft, so scheint bei Antiphanes, wie bei Aristophanes, die Behandlung der unzüchtigen Liebe des Bruders gegen die Schwester Anstoß erregt zu haben [b]. Wenigstens ist es wahrscheinlich, daß er aus diesem Grunde die, wie es scheint, dem Prologe des Aeolus angehörenden Verse, in denen Makareus Liebe und deren verbrecherische Befriedigung erzählt wird, in eines seiner Lustspiele aufnahm. Doch konnte auch noch außerdem die Motivirung der verbrecherischen Befriedigung des Gelüstes des Makareus durch die Trunkenheit desselben, in der eine Art von Beschönigung der That enthalten zu sein scheint, seinen Unwillen erregen, wie auch der Ausdruck „ein Mißgeschick" für die ihrer selbst sich bewußte Frevelhaftigkeit der Liebe anstößig erscheinen mußte [c]. Aus anderem Grunde mißlich

a) Athen. 4, 175, b. *Οὕτω γὰρ ἐπὶ τοῖς μέλεσι τοῖς Εὐριπίδου Ἄμφω νοσοῦσιν, ὥστε τἄλλ' αὐτοῖς δοκεῖν Εἶναι μέλη γιγγραντὰ καὶ κακὸν μέγα.* b) Athen. 10, 444, c.
c) Die Verse, wie sie Athenäus aufbewahrt hat, lauten so:
Μακαρεὺς ἔρωτι τῶν ὁμοσπόρων μιᾶς

stand es mit dem Bellerophon des Dichters, das Emporsteigen des Bellerophon wenigstens auf dem Pegasus gen Himmel mußte, unmittelbar auf die Bühne gebracht, mehr komisch als tragisch erscheinen, und wir müssen den Spott des Eubulus darüber vollkommen gegründet finden [a]. Doch auch die Sentenzen des sentenziösesten der alten Dichter gaben oftmals dem Spötter Blößen. Daß Veränderung überall süß sei, wie die Elektra im Orestes des Euripides sagt [b], ist ein Satz, der einer genaueren Betrachtung sich durchaus als falsch oder nur halbwahr erweist. Sehr deutlich zeigt dieß Anaxandrides, indem doch, wenn einer aus einem Reichen ein Armer würde, dieß zwar eine Veränderung, aber keineswegs angenehm sei [c]. Und halbwahr und schielend muß doch auch der Gedanke, daß Tag und Nacht den Sterblichen dienen, weil sie nehmlich regelmäßig auf einander folgen und ruhig immer eins von dem anderen sich verdrängen lassen, genannt werden [d]. Nur dann würde man dieß sagen können, wenn ihr Erscheinen und Verschwinden von der Willkühr der Menschen abhinge, wie dieß Strattis sehr treffend durch die Parodie jenes Verses aus den Phönissen des Euripides andeutet. Die Sonne gehorcht den Knaben, wenn sie sagen: „komm' hervor, liebe Sonne," heißt es bei ihm [e]; nehmlich die Knaben bilden sich das ein, wenn vielleicht

> *Πληγεὶς τέως μὲν ἐπεκράτει τῆς συμφορᾶς,*
> *Κατεῖχε θ' αὐτόν· εἶτα παραλαβών ποτε*
> *Οἶνον στρατηγὸν, ὅς μόνος θνητοῖς ἄγει*
> *Τὴν τόλμαν εἰς τὸ πρόσθε τῆς εὐβουλίας,*
> *Νύκτωρ ἀναστὰς ἔτυχεν ὧν ἠβούλετο.*

Daß sie aus dem Aeolus des Euripides entnommen sind, vermuthet Valkenäer, s. Matthiä Fragm. Eurip. ex Aeolo, p. 9. *a*) Athen. 15, 666, f. *τίς ἂν λάβοιτο τοῦ σκέλους; Ἄνω γὰρ ὥσπερ κοττάβειον αἴρομαι.* *b*) Orest. 228. s. Porson ad Eurip. Orest. 228. *c*) Auch von Antiphanes wurde die Sentenz angefochten, s. Porson l. c. *d*) Eurip. Phönissen 549. *e*) S. Valck. zu dem ebenangeführten Verse der Phönissen: „*Εἶθ' ἥλιος μὲν πείθεται τοῖς παιδίοις, Ὅταν λέγωσιν· ἔξεχ', ὦ φίλ' ἥλιε.*"

wirklich einmal die von Wolken verhüllte Sonne auf ihren Zuruf aus den Wolken hervortritt. Eben so wenig aber wie sich die Sonne nach der Willkühr der Knaben richtet, richtet sie sich überhaupt nach der Willkühr der Menschen, und unmöglich kann man daher behaupten, daß Tag und Nacht im Dienste der Sterblichen ständen. Ein andermal ist es wieder das Gemeine, des Redenden, nehmlich wie wir uns ihn eigentlich denken müssen, Unwürdige, was an den sentenziösen Aussprüchen des Euripides zu tadeln ist. Deßhalb parodirt Eubulus die Worte des Menelaus, daß der eigne Nutzen jedem über die Einnahme Trojas gehe, mit denen sich Menelaus gegen die Vorwürfe, die ihm, dem berühmten Eroberer Trojas, Andromache macht, weil er ihren unmündigen Sohn schändlich umbringen wolle, zu rechtfertigen strebt [a]. Oder es ist die Art und Weise, wie Euripides seine Sentenzen vorträgt, die von den Komikern durchgezogen wird, die Umständlichkeit nehmlich, mit der dieß geschieht, indem z. B., wenn Jemand eine Ermahnung aussprechen will, er vorher ankündigt, daß er nun eine Ermahnung ertheilen wolle, noch mehr aber die Ruhmredigkeit, mit der die Personen des Euripides die Vortrefflichkeit ihrer Sentenzen selbst verkündigen. Beiderlei Tadel trifft die Worte, die Jokaste in den Phönissen des Euripides ihren an Eteokles und Polynices gerichteten Ermahnungen vorausschickt. Eine weise Ermahnung will ich an euch richten, sagt sie, nehmlich was ihr früher einander Uebles erwiesen habt, zu vergessen bei eurer gegenwärtigen Zusammenkunft [b], — in der That ein recht guter Rath, der sich selbst aber doch nicht so prahlerisch anzukündigen brauchte, oder man fühlt sich zu einer allzugenauen Prüfung des Maßes von Weisheit, von dem er zeugt — und dieß ist doch nicht allzugroß — veranlaßt. Dieß und Aehnliches

a) Eurip. Andromache 367., parodirt von Eubulus in der Amalthea, s. Athen. 2, 63. d. vgl. Meineke Quaest. scen. Spec. III, p. 16. *b*) Phönissen 463. *παραινέσαι δὲ σφῷν τι βούλομαι σοφόν.*

ohne Zweifel wollte auch Strattis durch seine Parodie dieser Verse [a], „eine weise Ermahnung will ich euch geben, wenn ihr ein Gericht Linsen kocht, nicht Oel darauf zu gießen,“ andeuten. Endlich vermied auch in der Wahl des einzelen Ausdruckes Euripides nicht immer den Schein des Lächerlichen. Dahin gehört die Anrede an die Amme in der Medea, die der Pädagog einen alten Hausbesitz nennt. Alexis zieht diese Stelle durch, indem er, ohne Zweifel passender, einem Trinkgeschirr diesen Namen gibt [b]. Oder es ist der aus dem Bestreben, immer neu zu sein, zu erklärende Gebrauch allzukühner und dunkler Metaphern, der zum Spott Anlaß gibt, wie das gleichbeflügelte Gespann zur Bezeichnung der einander an Gestalt und Alter fast gleichen Brüder, Eteokles und Polynices, Strattis in seinen Phönissen, wie es scheint, durchzog [c]. Ja so unbarmherzig verfuhren die Komödiendichter mit Euripides, daß sie ihm nicht einmal den zu häufigen Gebrauch des Zischlautes in einem Verse, besonders da wo Gleichklänge dazutraten, nachsehen wollten; von Plato und von Eubulus mußte er sich deßhalb verspotten lassen [d]. Kommt nun noch dazu, daß sie auch seiner Weisheit, wovon er in seinen Tragödien so oft Proben abzulegen liebte, die Originalität absprachen, indem Sokrates für den eigentlichen Urheber derselben ausgegeben wurde, wie dieß durch Teleklides und Kallias geschah [e], so wird man die Kritik, welche die alte und mittlere Komödie gegen Euripides übte, sicher streng genug finden. Dagegen scheint **Sophokles** dem Tadel der Komödie wenig oder gar nicht ausgesetzt gewesen zu sein. Wie Aristophanes ihn beinah nur preist, so pries ihn auch Phrynichus in seinen Musen, seiner Glückseligkeit und seines Talentes wegen, und daß er, nachdem er viele herrliche Tragödien gedichtet, einen schönen Tod gehabt habe, ohne

a) S. Athen. 4, 160. *b*) Athen. 11, 483, c. vgl. Porson zur Medea V. 48. *c*) S. Valck. Phöniss. V. 331. *d*) Von Platon in den *ἑορταί*, s. Meineke a. a. O. II, p. 17. Ueber Eubulus s. Porson zur Medea V. 476. *e*) S. Dind. Frg. Arist. p. 20 sq.

irgend etwas Uebles erlitten zu haben [a]. Und auch Aeschylus, der überdieß dem späteren Geschlechte schon etwas fremd war, scheint kein Gegenstand der Angriffe der Komödiendichter gewesen zu sein. Mit dem stolzen Selbstbewußtsein, welches ihm auch Aristophanes beilegt, des kühnen und kräftigen Charakters seiner Poesie wegen, tritt er auch bei Pherekrates auf [b], indem er rühmt, wie er die Kunst seinen Nachfolgern als ein Gebäu, das er in gewaltige Höhe emporgebaut, übergeben habe. Das Schicksal des Euripides aber scheinen einige weniger bedeutende Tragiker getheilt zu haben, wenn es auch die Komödie leichter mit ihnen, als mit jenem gewaltigen Feinde, nehmen mochte. Recht artig zog Eubulus den Ausdruck des Chäremo, des Flusses Körper für das Wasser, durch, indem er Jemanden diesen Körper des Flusses durchwaten läßt [c]. Jeder sieht, worin der Spott seinen Grund hat. Erstens nehmlich, wenn das Wasser der Körper des Flusses ist, was ist dann der Fluß, und ist es nicht widersinnig, in nicht wissenschaftlicher Sprache den Körper des Flusses etwas zu nennen, was so wenig fest und körperhaft ist, daß man es durchwaten kann? So wurde auch Xenokles nicht von Aristophanes allein verspottet, auch Plato spottet seiner aus demselben Grunde wie jener, der mannigfaltigen Maschinerieen wegen, durch die seine Tragödie zu wirken strebte [d]. Zu diesen Urtheilen

a) S. die von F. Thiersch bekannt gemachte Inhaltsangabe des Soph. Oedipus in Kolonos: „*Μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιοὺς Ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός. Πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγῳδίας Καλῶς ἐτελεύτησ᾽, οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.*“ *b*) S. Schol. zu Aristoph. Frieden 750. vgl. Meineke II, p. 36. Nach Dindorf's Vermuthung, Aristoph. Fragm. p. 25 und zum Athen. 1, 21, e., gehören auch die Verse: *τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ᾽ ἐποίουν* und *τοὺς Φρύγας οἶδα θεωρῶν Ὅτε τῷ Πριάμῳ συλλυσόμενοι τὸν παῖδ᾽ ἦλθον τεθνεῶτα, Πολλὰ τοιαυτὶ καὶ τοιαυτὶ καὶ δεῦρο σχηματίσαντες*, die Aeschylus orchestisches Talent dokumentiren, in die Krapatalen des Pherekrates. *c*) Athen. 2, 43, c. *d*) *ὁ δωδεκαμήχανος* wurde er von Plato genannt *ἐν τοῖς Σοφισταῖς*, s. Schol. zu Aristoph. Frieden 751. vgl. Meineke II. p. 10.

über einzele Tragiker füge ich zuletzt noch eine merkwürdige Stelle aus einer Komödie des **Timokles** hinzu, welche von der Tendenz der Tragödie überhaupt handelt [a]. Es soll nehmlich die Tragödie, indem sie uns die allerunglücklichsten Sterblichen vor Augen führt, den bettelhaftesten aller Sterblichen, Telephus, den wahnsinnigen Alkmäon, die blinden Phiniden, die aller ihrer Kinder beraubte Niobe, den lahmen Philoktet, den unglücklichen Greis Oeneus, unsers eignen Leides, das doch gewiß jenem Unglück nachsteht, uns vergessen machen, so daß wir Lust und moralische Belehrung zugleich aus ihr schöpfen, indem wir unser eignes Uebel leichter ertragen lernen, belehrt, daß es nicht das schlimmste ist, und zugleich uns noch darüber freuen, daß es nicht das schlimmste ist. Gegen diese Ansicht ließe sich ohne Zweifel viel einwenden, da es nicht die edelste Art sich zu trösten ist, wenn man sich freut, daß Andere noch unglücklicher sind, und da dieser Trost gar nicht für alle Fälle paßt, auch da aber, wo er sonst passen könnte, durch die Betrachtung, daß jene Unglücklichen meist ja nur Geschöpfe des Dichters oder der dichtenden Sage sind, alle Kraft verliert. Aber Timokles hat es gewiß gar nicht so ernst gemeint mit dieser Lobrede auf die Tragödie, das zeigen deutlich die Beispiele, die er dabei anführt, der Scheinbettler Telephus besonders. Vielmehr scheint ein leiser Spott auf die Jammertragödien, vornehmlich des Euripides, in den Worten des Komikers versteckt zu liegen. Eine andere interessante Stelle über die Tragödie in ihrem Verhältnisse zur Komödie ist uns aus dem Drama des **Antiphanes** „die Dichtung" aufbewahrt [b]. Dort wird die Tragödie glücklich gepriesen im Vergleich mit der Komödie, weil sie eine weit leichtere Aufgabe als diese habe. Die Sagen zuerst, die sie behandle, wüßten die Zuschauer im voraus, ehe noch Jemand ein Wort gesprochen habe, denn wenn man nur Oedipus sage, so wüßten sie auch alles Andere, und

a) Athen. 6, 223, b. und bei Stob. Florileg. ed. Gaisford. Vol. III, p. 433. *b*) Athen. 6, 222, a.

eben so beim Alkmäon u. s. w. Dann wäre es ihnen, wenn sie nichts mehr zu sagen wüßten und die Dichtungskraft ihnen ganz versagte in ihren Dramen, ein Leichtes, eine Maschine, mit einem Gotte nehmlich, aufsteigen zu lassen, und die Zuschauer fühlten sich auch dadurch ganz befriedigt. Die Komödiendichter dagegen hätten alle diese Freiheiten nicht, sondern müßten Alles erfinden, neue Namen, dann sowohl das was früher, d. h. vor dem Zeitpunkte, von dem die Komödie anfängt, geordnet worden sei, alle die Umstände und Ereignisse, welche die gegenwärtige Handlung vorzubereiten bestimmt sind, als auch die gegenwärtige Handlung selbst, die Katastrophe ferner, den Eingang, und wenn nur ein einziges von diesen Stücken vernachlässigt sei, so werde ein Chremes und Pheidon gleich ausgepfiffen, während einem Peleus und Teukros dieß zu thun freistehe. Daß nun damit freilich nur eine Seite hervorgekehrt ist, indem von der anderen Seite eben darin, daß sie allbekannte Stoffe zu behandeln hatte, die größte Schwierigkeit für die alte Tragödie lag — denn das Alte sollte doch ein Neues werden unter den Händen des Dichters — dieß wird wohl Niemand läugnen wollen, und hätte die alte Tragödie eben so wie die Komödie über sich selbst sprechen können, auf deren Spöttereien zu entgegnen sie nach Xenokrates stolz verschmähte [a], so würde sie gewiß auch diese Seite der Sache gegen die Komödie hervorgekehrt haben.

Was nun zuletzt die Musik anbetrifft, so ist die Hauptstelle über sie ohne Zweifel die von Plutarch uns aufbewahrte aus dem Cheiron des Pherekrates [b]. Da es indeß wahrscheinlich ist, daß mit Unrecht dem Pherekrates diese Komödie zugeschrieben wird und von einem Dichter der neuen Komödie, Nikomachus, herrührt, so wird sie erst später in dieser Schrift behandelt werden [c]. Indeß scheint auch schon Pherekrates, wie der Verfasser jenes Lustspiels, über die Ausartung der Musik geklagt zu

a) Diog. Laert. Xenokrates 6. b) Plut. de musica 30.
c) Nach Meineke Comm. misc. I., s. auch Quaest. scen. II, p. 33.

haben. Wenigstens spricht er in seinen Ueberläufern von einem Sänger, den zu hören so lästig gewesen sei, daß man lieber eben so lange mit Brennesseln hätte bekränzt sein wollen [a]. Und über die Neuerungssucht, die in der Musik eingerissen, klagt auch ein Dichter der mittleren Komödie, Anaxilas; wie Libyen erzeuge die Musik Jahr für Jahr immer ein neues Thier [b]. Unter diesen Neuerern in der Musik werden Gnesippos, ein Dichter von Scherzgedichten unzüchtiger Art, und der ihm ähnliche Kleomachos, der in der Tragödie mit Chören von Weibern auftrat, deren Lieder zur Erregung eines wollüstigen Kitzels ganz geeignet waren, wozu denn auch die dabei gebrauchten Instrumente das Ihrige beigetragen haben mögen, von den Dichtern der alten Komödie erwähnt, und besonders Kratinus äußert sehr stark seinen Unwillen über diese Entwürdigung der Musik [c]. Es ist die zürnende Musik, welche die Ueppigen und Ausschweifenden durch Lieder und Weisen dieser Art straft; dagegen wendet Denen, die nüchternen und gesunden Sinnes sind, die Musik, wie Kratinus sagt [d], unauslöschliche Neigung zu, und Denen, die die echte Einsicht haben, enthüllt sich nach Eupolis die ganze Tiefe und wunderbare Mannigfaltigkeit dieser Kunst [e]. Und wie glücklich sind die echten Freunde derselben zu preisen, wenn nach Philetäros im „Freunde des Flötenspiels“ Die allein, welche durch die Musik ihre Sitten gebildet haben, die Freuden der Liebe auch im Hades genießen dürfen, wogegen die, deren Sitten rauh und schmutzig sind, wegen Unkunde der Musik gleich den in die Mysterien nicht Eingeweihten in das durchlöcherte Faß einschöpfen müssen. „O Zeus, wie

a) Schol. zu Aristophanes Rittern 423. vergl. Meineke Quaest. scen. II, p. 35. b) Athen. 14, 623, f. c) S. Athen. 14, 638, e. In dem Verse aus den *Μαλθακοί* des Kratinus „*τίς ἄρ' ἐρωτά μ' οἶδεν, ὦ Γνήσιππ': ἐγὼ πολλῇ χολῇ*, ist wohl *ἐρωτᾷς* statt *ἐρωτᾷ* zu schreiben. d) Beim Schol. zum Thucyd. 8, c. 83. s. bei Lucas, über einige Fragm. des Kratinus, Bonn 1828. (Schulprogramm) S. 6. e) Athen. 14, 623, e. Die Erklärung der Worte gibt Lucas a. a. O. p. 7.

schön ist's sterben unter Flötenklang!" ruft dessen gedenkend der enthusiastische Verehrer des Flötenspiels [a]. Dieß genüge, um von dem Verhältnisse, in welches sich die alte und mittlere Komödie gegen die verwandten Künste stellte, einen Begriff zu geben, wobei zugestanden werden muß, daß durch eine vollständigere Benutzung der Fragmente dieser Dichter dieser Abschnitt noch einer bedeutenden Vervollkommnung fähig ist.

VI.

Unter den Rednern der ältesten Zeit ist es fast allein Isokrates, aus dem Einiges für die Theorie der Kunst zu entnehmen ist. Besonders ist eine Stelle in der Rede gegen die Sophisten zu beachten, welche zwar zunächst auf die Redekunst sich bezieht, ohne Bedenken aber auch auf die Poesie angewendet werden kann [b]. Dort eifert nehmlich Isokrates gegen die großsprecherischen Lehrer der Beredsamkeit, welche schon allein durch die Theorie, die sie überliefern, ihre Schüler beredt zu machen versprechen, ohne etwas dabei dem Talente des Schülers oder der durch Uebung gewonnenen Erfahrung zu überlassen, ja ohne selbst als Muster in der Beredsamkeit ihnen vorzuleuchten. Sie vergessen, daß die Beredsamkeit etwas Schöpferisches ist, daß keine Rede der anderen gleichen darf, und der für den vollkommensten Künstler gehalten wird, welcher dem Gegenstande entsprechend redet und neu ist in Allem, was er sagt. Denn das Zeitgemäße und Geziemende und Neue, dieß sind die Vorzüge einer Rede; eine Rede, die diese Vorzüge nicht besitzt, ist schlecht. So zu reden aber befähigt, wie zu allen Dingen, vornehmlich das natürliche Talent und durch Uebung gewonnene Erfahrung. Die theoretische Bildung aber macht zwar solche, die diese beiden Dinge be-

a) Athen. 14, 633. b) Isokrat. κατὰ σοφιστῶν 293. in Beckers Orat. Attici T. II, p. 329. §. 10 f.

sitzen, zu vollkommneren Künstlern und erhöht ihre Spürkraft in Auffindung des Rechten (denn auf was sie sonst wohl bei blindem Umhertappen auch stoßen, das finden sie leichter in Folge der Theorie); die aber, denen es an Talent fehlt, kann sie zu guten Rednern nicht machen, wenn sie auch sonst ihre Einsicht steigert. Die verschiedenen Arten nehmlich der Rede kennen zu lernen, sei eben nicht schwer, wenn man nur einen kundigen Lehrer habe; aber nun bei jedem Gegenstande die passendste zu wählen und sie gehörig zu vermischen und zu ordnen, ferner auch den rechten Moment nicht zu verfehlen, sondern sowohl mit Gedanken geziemend die Rede auszuschmücken, als auch einer harmonischen und im gehörigen Rhythmus sich bewegenden Darstellung sich zu bedienen, dazu gehöre große Sorgfalt, und es sei die Sache einer kräftigen und Alles zu prüfen fähigen Seele, und immer müsse noch der Lehrer die Fähigkeit besitzen, die Lehre durch Beispiel zu ergänzen, so daß die, welche sein Gepräge annähmen und ihn nachzuahmen vermöchten, sogleich augenscheinlich blühender und anmuthiger als die Anderen redeten. In der That treffliche, wohl zu beherzigende Worte, bei denen wohl bloß an der zu großen Vorliebe für das Blühende, Harmonische und Rhythmischgefällige der Darstellung, welche sich in ihnen ausspricht, Jemand Anstoß nehmen könnte. Dieselbe Vorliebe spricht sich, mein' ich, auch in einer Stelle in der Lobrede auf Euagoras aus, gleich im Anfange derselben a). Indem nehmlich der Redner durchführen will, daß der Dichter vor dem Redner bei Behandlung eines solchen Stoffes große Vortheile habe, hebt er hervor, daß der Dichter erstens seine Darstellung dadurch schmücken könne, daß er die Götter den Menschen sich nähern und mit wem er wolle sich unterreden und ihm im Kampfe beistehn lasse, ferner aber, daß er nicht der schon feststehenden und bräuchlichen Worte allein sich bedienen könne, sondern theils fremder (nehmlich aus anderen Dialekten entnommener), theils neuer, theils auch

a) Euagoras S. 212. Becker.

metaphorischer Ausdrücke, endlich, daß er auch Metrum und Rhythmus überall zu Hülfe nehmen könne, welche so großen Reiz hätten, daß, auch wenn Gedanken und Darstellung schlecht wären, doch schon die Eurhythmie und Symmetrie die Zuhörer ergetze. Und dieß könne man daraus abnehmen: „wenn Jemand von den berühmten Gedichten die Worte und Gedanken übrig ließe, das Metrum aber zerstörte, würden sie hinter dem Ruhme, den sie jetzt besäßen, weit zurückbleiben." Zwar spricht die letzte Behauptung auch Plato aus, dieser aber sah sich genöthigt, die Anmaßung der Dichter in Bezug auf ihre Weisheit zu bekämpfen. Bei Isokrates dagegen möchte wohl die Behauptung eher aus der übertriebenen Werthschätzung der Harmonie der Darstellung, wovon alle seine Reden zeugen, zu erklären sein. Zu den hier genannten Mitteln aber, wodurch die Dichter auf die Gemüther wirken sollen, fügt Isokrates in der Rede an den König Nikokles [a] noch ein neues hinzu, oder er gibt vielmehr hier für das erste unter den angeführten Momenten den allgemeineren Ausdruck. Indem er nehmlich von der Behauptung ausgeht, daß der, welcher den Hörer ergetzen wolle, des Ermahnens und Rathens sich enthalten und das sagen müsse, was der großen Masse das meiste Vergnügen mache, und zum Belege dafür anführt, wie unter den Dichtern die, welche Lehre und Ermahnung sich zum Zwecke machten, Hesiod und Theognis und Phocylides, zwar gelobt, aber nicht gern gelesen würden, — lieber höre man auf die schlechteste Komödie als auf die so kunstvollen Werke dieser Dichter, denn überhaupt wolle man nicht das Nützlichste, Schönste und Beste, sondern das Angenehmste —; indem er von dieser Behauptung ausgeht, gibt er dann das Mittel an, wie man durch eine Dichtung oder Schrift den Geschmack der Menge befriedigen könne. Nicht das Nützlichste nehmlich, sondern das Fabelhafteste müsse man, wolle man dem Geschmacke der Menge huldigen, zum Gegenstande der Darstellung machen,

a) πρὸς Νικοκλέα S. 25-27.

wie auch Thucydides bekanntlich zugesteht; nur hält er es für unwürdig des Geschichtschreibers, einer Befriedigung des Gelüstes der Menge für den Augenblick die Wahrheit, die ihren ewigen Werth habe, aufzuopfern [a]. Denn Fabelhaftes, fährt Isokrates fort, höre man gern, wie die Schaulust durch Wettstreit und Wettkampf am meisten befriedigt werde. Deßhalb wären auch Homer und die ersten Erfinder der Tragödie der Bewunderung werth, weil sie nehmlich, wohlbekannt mit der menschlichen Natur, dieser beiden Mittel bei ihrer Dichtung sich bedient hätten. Homer nehmlich hätte die Kämpfe und Kriege der Halbgötter in mythischem Vortrage dargestellt, jene aber die Mythen in Kampf und Handlung verwandelt (womit das Eigenthümliche der dramatischen Darstellung bezeichnet wird), so daß sie nun von uns nicht mehr allein gehört, sondern auch geschaut werden könnten. So wären denn also nach Isokrates die Mythen der Dichter und die dramatische Darstellungsart auf nichts als auf die Ergetzung der Menge berechnet. Bei dieser Ansicht freilich konnte der Rhetor der gesammten Poesie keine große Wichtigkeit zugestehn, und man darf sich über die Aeußerung im Panathenaikus [b] nicht mehr wundern, daß er über Homer und Hesiod und die Dichter überhaupt ein ander Mal sprechen wolle, (um nicht die gegenwärtige Vorrede durch Behandlung dieses Gegenstandes über Gebühr zu verlängern), wenn nicht das Alter ihn vorher hinwegnähme oder er über ernstere Dinge als diese zu sprechen hätte. Am wenigsten aber unter allen Gattungen der Poesie scheint die Komödie vor den Augen des ernsten, einer gewissen steifen Gravität huldigenden Mannes Gnade gefunden zu haben. Nicht nur daß er sich sehr mißbilligend über die Verderbniß des Sprachgebrauchs äußert, daß man die Witzbolde und Spötter, und die auf das Nachmachen fremder Manieren sich verständen, welche man früher für unselige Menschen gehalten habe, jetzt vorzugs-

a) Thucyd. 1, 22. b) Isokr. Panath. S. 267. vgl. auch 261.

weise Leute von trefflichen Anlagen nenne, da doch in Wahrheit dieser Name nur denen, welchen die Natur ein für die Tugend empfängliches Herz geschenkt habe, zukomme [a], es zeigt auch ganz deutlich Isokrates seine ungünstige Meinung von der Komödie, indem er in der Rede vom Frieden den Athenern Vorwürfe darüber macht, daß man vor ihnen, obgleich die Staatsverfassung demokratisch wäre, doch nicht frei sprechen und ihren Meinungen widersprechen dürfe; nur grade den Unverständigsten und die sich um das Volk gar nicht kümmerten, stehe dieß hier, auf der Rednerbühne, frei, und im Theater den Komödiendichtern, was das Schrecklichste von Allem wäre, daß nehmlich die Athener denen, welche die Gebrechen des Staates austrügen unter die anderen Hellenen, so viel Dank wüßten, wie nicht einmal denen, die ihnen Gutes thäten, gegen die aber, welche sie zu schelten und zu vermahnen sich erlaubten, so unfreundlich gesinnt wären, wie gegen die, welche der Stadt Uebles zufügten [b]. Wenn das Urtheil über die Komödie, das in diesen Worten enthalten ist, unbillig genannt werden muß, so erwähne ich dagegen am Schlusse noch den gerechten Tadel, den Isokrates, — und hierin hatte er, wie wir gesehn, viele Vorgänger, — gegen die leichtfertige Behandlung der Göttersage durch die Dichter überhaupt ausspricht. So schändliche Dinge hätten sie von den Göttern ausgesagt, wie man nicht einmal seinem Feinde nachzusagen sich erdreisten würde, so schilt sie Isokrates [c]; wenn er aber auch den alten Orpheus unter diesen Lästerern der Götter anführt, so wird diesem oder vielmehr denen, welche die

a) S. Areopagitikus S. 168. §. 49. *καὶ τοὺς εὐτραπέλους δὲ καὶ τοὺς σκώπτειν δυναμένους, οὓς νῦν εὐφυεῖς προσαγορεύουσιν, ἐκεῖνοι δυστυχεῖς ἐνόμιζον.* Vergl. *περὶ ἀντιδόσεως*, S. 409. §. 284. *τοὺς μέν γε βωμολοχευομένους καὶ σκώπτειν καὶ μιμεῖσθαι δυναμένους εὐφυεῖς καλοῦσι, προσῆκον τῆς προσηγορίας ταύτης τυγχάνειν τοὺς ἄριστα πρὸς ἀρετὴν πεφυκότας.* b) *περὶ εἰρήνης* S. 180. §. 14. c) Busiris S. 256.

ihm zugeschriebenen Gedichte gedichtet haben, wohl die Entschuldigung zu Gute kommen, daß sie einen tieferen Sinn, als den die Worte offen zeigten, mit ihren Worten verbunden hätten. Wenigstens bleibt dann kein so schwerer Vorwurf mehr auf ihnen lastend.

Als einen der eifrigsten Verehrer der großen Dichter seines Volkes erwähne ich zuletzt noch den patriotischen Redner Lykurg. Bekannt ist das von ihm bei dem Atheniſchen Volke in Vorschlag gebrachte Gesetz, den großen tragischen Dichtern, Aeschylus, Sophokles und Euripides, eherne Statuen zu errichten und ihre Tragödien in einer authentischen Abschrift öffentlich aufzubewahren, welche dann von dem Staatsschreiber zur Kontrolle der Schauspieler bei der Aufführung gebraucht werden solle, damit sie sich nicht Aenderungen in den Worten der Dichter erlaubten [a]: ein Gesetz, welches in doppelter Hinsicht merkwürdig ist, erstens, weil es lehrt, wie schon damals die drei großen Tragiker als die klassischen Dichter der Tragödie anerkannt wurden, zweitens wegen der hohen Achtung gegen ihr echtes, unverfälschtes Wort, die sich darin ausspricht. Dieselbe Achtung aber gegen die großen Dichter seines Volks zeigt Lykurg auch in seiner Rede gegen den Leokrates. Indem er rühmend des Gesetzes der Vorfahren gedenkt, nach dem Homers Gesänge immer an den großen Panathenäen von Rhapsoden vorgetragen wurden, denn dadurch, daß für diesen Dichter allein die Athener diese Bestimmung getroffen, hätten sie den Hellenen gezeigt, daß sie dem Vortrefflichsten auch den ihm gebührenden Vorzug gäben, indem er also damit der Homerischen Poesie die höchste Anerkennung widmet, so zieht er zugleich eine für die gesammte Poesie höchst ehrenvolle Parallele zwischen dem Dichter und dem Gesetzgeber. Das Gesetz könne seiner Kürze wegen uns nicht belehren, sondern nur anordnen,

a) S. Lycurgi orat. in Leocr. rec. Osann. vita e Ps. Plutarchi Vitis etc. descripta, p. 5. vgl. Grysar de Gr. trag. qualis fuit circ. temp. Demosth. (Schulprogramm, Köln 1830).

was zu thun sei, die Dichter aber wüßten durch Nachahmung des menschlichen Lebens, aus dem sie die schönsten Thaten auslåsen, auch zu überzeugen und zu überreden durch die Begründung und die anschauliche Beweisführung, die sie auf diese Weise zu ihren Worten hinzufügten [a]. Daher denn auch die Vorliebe für Anführung von Dichterstellen, die Lykurgs Rede auszeichnet [b].

a) Lykurg gegen Leokr. c. 26. *b*) S. c. 21, 24, 26, 28, 33.

Begründende Anmerkungen.

1) Schon Maximus Tyrius Serm. XXXVIII. nimmt die Hesiodische Stelle über seine Berufung zum Dichter nicht wörtlich, sondern ist der Meinung, der Dichter wolle nur das *αὐτοφυὲς* seiner Kunst damit andeuten. Aehnlich sind auch die Worte des Aeschylus von seiner Berufung zum Dichter zu fassen bei Paus. I, 30, 3. (49): *ἔφη δὲ Αἰσχύλος μειράκιον ὢν καθεύδειν ἐν ἀγρῷ φυλάσσων σταφυλάς, καί οἱ Διόνυσον ἐπιστάντα κελεῦσαι τραγῳδίαν ποιεῖν*; vgl. Lessing, Leben des Sophokles, sämmtliche Schriften Berlin 1827, B. 10, S. 47.

2) Bekanntlich rühmt Homer von Odysseus, *ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα*, Odyss. 19, 203. Die Musen aber würde er oder der echte Hesiod sich dessen schwerlich haben rühmen lassen. Sie sind bei Homer immer nur die Verkünderinnen des Wahren, und auch dem Dichter, der von der Heimfahrt der Achäer bei den Phäaken singt, wird es von Odysseus zum höchsten Ruhme angerechnet, daß er treu, vollständig und in gehöriger Ordnung Alles, was die Achäer gethan, gelitten und überstanden, im Gesange darzustellen wisse, so treu und lebendig zugleich, als wenn er Augenzeuge von Allem gewesen oder es von einem solchen gehört hätte (Odyss. 8, 489. *λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις, Ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί· Ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας*). Als Erfinder also soll weder jener Sänger betrachtet werden, noch mochte Homer sich selbst, auch nicht sich als dem Dichter der Odyssee, diesen Ruhm zueignen. Er verkündet weiter, was die Sage ihm erzählt hat, freilich belebend, organisirend, individualisirend den Stoff, den sie ihm darbietet, aber eine erfindende, erdichtende Thätigkeit entschieden zu sondern von

der des Erzählens und Berichtens kam ihm gewiß nicht bei. Diese Sonderung verräth einen weit späteren Dichter.

3) Die merkwürdigen Worte, in denen Sophokles sich mit Euripides vergleicht, sind uns aufbewahrt von Aristot. de poet. c. 26, 11. ed. Herm. *αὐτὸν μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσιν.* Eine eigenthümliche Erklärung dieser Worte gibt Hurd, s. Lessing Dramaturgie, Werke B. 25, S. 296., indem er die Menschen, wie sie sein sollten, für die allgemeine abstrakte Idee des Geschlechts nimmt, nach welcher der Dichter seine Personen mehr als nach ihren individuellen Verschiedenheiten schildern müsse. Obwohl aber selbst Lessing Hurd beizupflichten scheint, so kann doch unmöglich dieser Sinn in die Worte gelegt werden, und wenn Lessing behauptet, der Dichter, welcher die höhere moralische Vollkommenheit seinen Personen beilege, schildere mehr in der Manier des Euripides als des Sophokles, so kann auch dieß nicht zugegeben werden. Allerdings aber ist an Vollkommenheit im strengmoralischen Sinne bei den Worten *οἵους δεῖ* auch nicht zu denken. Eine philosophische Entwickelung des Begriffes, der in dem *οἵους δεῖ* liege, gibt Solger, in der Vorrede zu seiner Uebersetzung des Sophokles, nachgelassene Schriften, herausgegeben von Tieck und Raumer, B. 2, S. 452.

4) Die Worte, in denen Sophokles, bei Plut. de profectu virt. sent. T. VII, 252. ed. Hutten, uns über seine künstlerische Entwickelung belehrt, sind folgende: *Ὥςπερ γὰρ*, heißt es bei Plutarch, *ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, „τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὑτοῦ κατασκευῆς*, (wie wohl statt *αὐτοῦ* zu schreiben ist) *τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν ἦθος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον"· οὕτως οἱ φιλοσοφοῦντες* (so fährt Plutarch fort), *ὅταν ἐκ τῶν πανηγυρικῶν καὶ κατατέχνων εἰς τὸν ἁπτόμενον ἤθους καὶ πάθους λόγον μεταβῶσιν, ἄρχονται τὴν ἀληθῆ προκοπὴν καὶ ἄτυφον προκόπτειν. Διαπεπαιχὼς* wie oben geschehen zu übersetzen, verstattet die Bildung des Wortes (*διαπαίζειν* durchspielen, zu Ende spielen), und es nöthigt dazu einerseits das Perfectum, das, wenn es mit „verspotten", wie gewöhnlich, übersetzt wird, gar nicht erklärt werden kann, ferner das *εἶτα* und *τρίτον* und das Verbum *μεταβάλλειν*, welches doch offenbar zeigt, daß auch vorher schon von einem Kunststyle des Dichters die Rede sein mußte; endlich würde auch die Vergleichung hinken, wenn nicht von dem Uebergange des Dichters selbst von einer schwülstigen und geschraubten Manier zu dem echten Kunststyle gehandelt würde. Wenn nun doch

Lessing das *διαπεπαιχώς* von einem Verspotten des Aeschyleischen Schwulstes faßt, und zwar durch Euripides in Aristophanes Fröschen 970 f., — denn diese Worte, die jenem Dichter Aristophanes in den Mund legt, soll Plutarch im Sinne gehabt und nur durch einen Gedächtnißfehler Sophokles statt Euripides geschrieben haben; wenn er das *πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς κατασκευῆς* in dem Widrigen und Uebertriebenen in der Skeuopöie des Aeschylus versteht, was eben auch Euripides verspottet habe, und das *ἦθος ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον* als die sentenzenreichste und zu moralischer Besserung vornehmlich geeignete Manier erklärt: so gestehe ich, daß ich nicht begreife, wie der große Mann mit der Gräcität und mit dem Zusammenhange dabei zurechtzukommen glaubte, wenn gleich das Scheinbare seiner Konjektur nicht geläugnet werden soll. Daß aber Sophokles zugleich den Schwulst des Aeschylus tadeln, und zugleich doch viel Hochachtung gegen seinen Vorgänger hegen und ihm das doch immer etwas zweideutige Lob, *ὅτι ποιεῖ τὰ δέοντα, ἀλλ' οὐκ εἰδώς*, beilegen konnte, ein Lob, das von Athenäus vielmehr ein Tadel und Vorwurf genannt wird, und das doch immer auch einen Tadel der Dichtung des Aeschylus in sich schließen sollte, die dem Sophokles im Allgemeinen wohl mehr, als die aller Idealität ermangelnde des Euripides, das Rechte zu bezwecken, aber doch nicht immer mit vollkommner Konsequenz und Besonnenheit im Einzelen den richtigen Weg zu verfolgen scheinen mochte — denn mache ich nur Alles recht, konnte sonst Aeschylus sagen, was liegt daran, ob ich darum weiß oder nicht, und woher weißt du überhaupt darum, daß ich es nicht weiß? — dieß würde Lessing schwerlich mit Grund haben bestreiten können. Die Erörterung der angeführten Stelle s. bei Lessing, Leben des Sophokles (in einer Schrift, an die bekanntlich Lessing nicht die letzte Hand angelegt hat), Schriften B. 10, S. 49-61. Inwiefern übrigens die genannten Style in den Tragödien des Sophokles sich nachweisen lassen, würde sehr interessant sein zu untersuchen, doch gehört die Untersuchung nicht hierher.

5) Die Ansichten der Pythagoreer über die reinigende und beruhigende Kraft der Musik s. bei Jamblich vit. Pyth. (in „Vitae Pyth. ed. Kiessling), c. 25. Plut. de Isid. et Osiride 81. de virt. morali 3. Strab. 1, 17. Censorinus de die natali 12. Schol. Venet. ad Il. 22, 391. vgl. besonders Dissen Göttinger gelehrte Anzeigen 1827, S. 83., in der Recension von Ritters Geschichte der Pythagoreischen Philosophie. Ueber die mathematische Theorie der Musik bei den ältesten Pythagoreern

geben uns einige Auskunft die Fragmente des Philolaus, s. Stob. eclog. phys., ed. Heeren T. I, p. 10. p. 461. vergl. Censorinus de die natali c. 10. Daß aber die Pythagoreer bloß auf die Vernunft ihre Theorie der Musik gründeten und der sinnlichen Wahrnehmung gar keinen Einfluß dabei einräumten, daß sie, was genau damit zusammenhängt, die Verschiedenheiten der Töne hinsichtlich der Höhe und Tiefe als etwas rein Quantitatives, nicht Qualitatives betrachteten, darüber belehrt uns Plut. de musica 32., ferner mehre von Mahne zusammengestellte Zeugnisse bei Ptolem. in Harmonic., und bei Boethius de musica, s. Thesaur. critic. novus, editio nova cura G. H. Schaefer. Lips. 1817. p. 131. 151. 152 und 153.

6) Demokrits Lehre vom poetischen Wahnsinne hat uns hauptsächlich Cicero aufbewahrt, de orat. 2, 46. Saepe enim audivi, poëtam bonum neminem (id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt) sine inflammatione animi existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris. De divinat. 1, 34. Negat enim sine furore Democritus quenquam poëtam magnum esse posse. Vgl. auch Horat. epist. ad Pis. 295. Ingenium misera quia fortunatius arte Credit et excludit sanos Helicone poëtas Democritus etc. Mit der Behauptung, daß ein Wahnsinn den Dichter beherrsche, ist verwandt die, daß in einem berauschten Zustande der Dichter seine Eingebungen empfange, was Kratinus behauptete, Horat. Epist. 1, 19, V. 1 ff.; wahrscheinlich in seiner „Flasche", deren Tendenz überhaupt nach Meineke Quaest. scen. specimen primum p. 18. der Erweis der Fürtrefflichkeit des Weintrinkens zum Zwecke der Erzeugung poetischer Begeisterung war. Von Aeschylus überliefert uns, daß er im Rausche gedichtet, Kallisthenes bei Luc. Demosth. encomium 15., Chamäleon bei Athen. 1, 22, a. vgl. Plut. Sympos. 1, 5, 1. 7, 10, 2.; womit denn auch die *μανία δεινή*, die demselben Dichter bei Aristophanes, Frösche 833., zugeschrieben wird, nicht übel zusammenstimmt; eben so von Alkäus und Aristophanes Athen. 10, 429, a. Archilochus (Athen. 14, 628. *Ὡς Διωνύσοι᾽ ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος Οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας*) und Anakreon (Athen. 10, 429.) sagten es von sich selbst, und auch Epicharmus soll behauptet und Ion von Chios bethätigt haben, daß man einen Dithyramb wenigstens nicht dichten könne beim Wassertrinken. Ael. V. H. 2, 41.

7) Pythagoras sah, wie Hieronymus berichtet, s. Diogen. Laert. Pythagoras 19. Hübner T. II, p. 254., Homer

und Hesiod, als er in die Unterwelt hinabstieg, daselbst hart gezüchtigt für Das, was sie von den Göttern gesagt hatten. **Heraklit** sagte ebenfalls nach Diog. Laert. Heraklit 2, ed. Hübner T. II, p. 325. *τὸν Ὅμηρον ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως*, wahrscheinlich doch wohl wegen seiner vermenschlichenden Darstellung der Götter, obwohl bekanntlich Homer auch noch in anderer Hinsicht von ihm getadelt wurde. Am bestimmtesten aber spricht seinen Tadel gegen Homer und Hesiod **Xenophanes** aus in den Versen (bei Sext. Empirik. Pyrrh. Hypotyp. 1, 33, 223. bei Brandis Comment. Eleat. Fragm. 18 und 19.): *Πάντα θεοῖς ἀνέθηκεν Ὅμηρος θ' Ἡσίοδός τε Ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνείδεα καὶ ψόγος ἐστίν, Κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν* und *Ὡς πλεῖστ' ἐφθέγξαντο θεῶν ἀθεμίστια ἔργα, Κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν*, womit auch eine Stelle in dem Fragmente eines elegischen Gedichts des Xenophanes zu vergleichen ist, wo er die Titanen- und Giganten-Kämpfe und die der Centauren *πλάσματα*, leere Erdichtungen der Früheren, nennt und den lobt, der sie nicht zum Gegenstande des Vortrags mache (*διέπει*, wobei an ein Anordnen des Stoffes nach Rhapsodenart zu denken ist) bei festlichen Mahlen und Gelagen, sondern Gutes zum Vorschein bringe, wie es nun grade die Erinnerung gebe, (s. Athen. 11, 462, c.). **Euripides** endlich legt seinem Herkules die Worte in den Mund: *ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ', ἃ μὴ θέμις, Στέργειν νομίζω, δεσμά τ' ἐξάπτειν χεροῖν, Οὔτ' ἠξίωσα πώποτ' οὔτε πείσομαι, Οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι. Δεῖται γὰρ ὁ θεὸς, εἴπερ ἔστ' ὄντως θεός, Οὐδενός· ἀοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι·* s. Hercul. furens 1312 f. vgl. Iphig. in Aulis 783 f.

8) Die Worte, mit denen in Xen. Memorab. 3, 8. die Aeußerungen des Sokrates über das Gute und Schöne eingeleitet werden (*ἀπεκρίνατο οὐχ ὥσπερ οἱ φυλαττόμενοι μὴ ὁ λόγος ἐπαλλαχθῇ, ἀλλ' ὡς ἂν πεπεισμένοι μάλιστα πράττοιεν τὰ δέοντα*), können wohl hier nichts Anderes bedeuten, als: Sokrates scheute sich nicht vor dem scheinbaren Widerspruche, in den er sich durch seine Begriffsbestimmungen des Guten und Schönen verwickelte, er scheute es nicht, daß seine Begriffsbestimmung gleichsam nach verschiedenen Seiten hingezogen werden könnte (*ἐπαλλαχθῇ*), indem sie zum Beweise, daß ein Gegenstand schön sei und daß derselbe nicht schön sei, sich anwenden ließe, sondern er bestimmte die Begriffe so, daß seine Freunde sich darnach im Leben richten konnten.

Vgl. die Anmerk. zu dieser Stelle in der Bornemannschen Ausgabe.

9) Daß Sokrates nicht eine neue Lehre über die Komposition eines Werkes der bildenden Kunst aufstellen wollte, sondern nur das gewöhnliche Verfahren der Künstler angibt, bezeugen ganz deutlich die Worte des Sokrates, die er an Parrhasius richtet, Memorab. 3, 10, 2. *Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥάδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι*; worauf Parrhasius antwortet: *Ποιοῦμεν γὰρ οὕτως.*

10) Zu bemerken ist in dem Gespräche des Sokrates und Parrhasius bei Xenophon zugleich der freiere Gebrauch der Worte *μιμεῖσθαι* und *ἀπομιμεῖσθαι* für die mittelbare Nachahmung eines Geistigen, Unsichtbaren durch äußere, sichtbare Formen, welche unmittelbar eigentlich nur das Körperliche, durch welches jenes Geistige sich offenbart, nachahmen. Ueber diesen freien Gebrauch des Wortes verwundert sich auch Parrhasius, der, an den gewöhnlichen Sprachgebrauch sich haltend, nicht begreift, wie etwas Unsichtbares durch sichtbare Formen nachgeahmt werden könne (s. 13.). Die Sache selbst, daß nehmlich auch den Ausdruck, der z. B. in den Augen sich zeige, der Künstler wiedergeben könne, scheint ihm übrigens nichts Neues zu sein (s. §. 4. *οὐκοῦν τοῦτό γε μιμητὸν ἐν τοῖς ὄμμασιν; καὶ μάλα, ἔφη* ff.), und richtig bemerkt Schneider zu dieser Stelle, daß der wahre Inhalt des Rathes, den Sokrates dem damals wahrscheinlich noch jungen Parrhasius gibt, nur der ist: er solle die edlen und liebenswürdigen Charaktere vorzugsweise nachzubilden suchen. Dabei ist es allerdings auffallend, daß Sokrates nur dem Maler diesen Rath ertheilt, dem Bildhauer Kliton dagegen, der Athletengestalten darzustellen pflegte, nur im Allgemeinen anempfiehlt, auch die Gemüthsbewegungen zugleich mit der äußeren Gestalt und allen lebendigen Kraftäußerungen des Körpers zur Darstellung zu bringen, weil diese, mögen es auch drohende Blicke sein, die uns entgegenleuchten, den Schauenden Vergnügen machen. Aber der Grund dieser Verschiedenheit zwischen dem Rathe, der dem einen und der dem anderen Künstler ertheilt wird, ist wohl der: der Maler soll das *ἦθος*, den bleibenden, ruhigen Zustand der Seele, die Form derselben, welche sie in der Regel hat, ihren stehenden Charakter darstellen. Ist dieser unliebenswürdig, häßlich, abschreckend, so beleidigt dieß unser sittliches und Schönheits-Gefühl. Anders verhält es sich mit

dem Bildhauer, welcher Athletengestalten bildet. Wie gewaltsame Bewegungen des Körpers, so muß er auch gewaltsame Bewegungen der Seele, die Seele in energischer Thätigkeit begriffen darstellen. Hier also verzichtet man vornweg darauf, nur Sanftes und Liebenswürdiges zur Anschauung gebracht zu sehn, und auch der Ausdruck das Maß überschreitender Affekte beleidigt nicht, weil es eben nur *πάθη*, nicht *ἤθη* sind, die uns dargestellt werden sollen.

11) Ueber den Begriff des *εἴδωλον*, daß es zwar ein dem Wesenhaften (*ἀληθινόν*) Nachgebildetes, aber ein Anderes als dieß, ein nicht Wesenhaftes sei, s. Soph. 240. vgl. Theät. 150, b., wo ebenfalls *εἴδωλα* und *ἀληθινά* einander entgegengestellt und *εἴδωλα* und *ψεύδη* gleichgestellt werden; auch im Sympos. 212. werden die *εἴδωλα ἀρετῆς* den wahrhaften Erzeugnissen derselben entgegengesetzt. Bisweilen indeß ist *εἴδωλον* das Abbild überhaupt, der Reflex, Wiederschein, s. Schneider Progr. Univ. Vratisl. 1819, p. 6.; vgl. noch Plato Staat 2, 382., wo es das unvollkommene, dem Urbilde nicht ganz ähnliche Abbild ist. Wie aber das *εἴδωλον* bei Pindar (Thren. bei Böckh Fragm. 2.) grade das Wesenhafte, das Ewige und Unsterbliche im Menschen bezeichnen könne (wobei man an Schillers Verherrlichung der Gestalt gemahnt wird), darüber könnte man sich wundern, wenn man nicht des alten Sprachgebrauchs, wonach *εἴδωλον* eins war mit *ψυχή*, dabei gedächte.

12) Wie eine bestimmte philosophische Terminologie einzuführen Plato überhaupt nicht beabsichtigte, so wird auch der Begriff der hervorbringenden Kunst, *ποιητική*, bald so, bald anders von ihm gefaßt, so daß im Sophisten, wo sie der *κτητική* entgegengesetzt wird, die *μιμητική* mit dazugehört, im zehnten Buche vom Staate dagegen, wo die *ποιητική* dasselbe ist wie im Sophisten die *αὐτοποιητική*, vom Gebiete der *ποιητική* ausgeschlossen wird und in Gegensatz mit derselben tritt. Auf ähnliche Weise werden im zehnten Buche vom Staate die natürlichen Scheingestalten der Dinge *φαντάσματα* genannt, Staat 6, 510, a. ebendieselben *εἰκόνες*; im Sophisten aber sind die freinachgebildeten Scheinbilder der Kunst *φαντάσματα* im Gegensatze gegen die *εἰκόνες*, die treunachgebildeten Bilder der Dinge. So erhalten bei Plato die Worte erst durch den Zusammenhang, in den sie aufgenommen sind, durch die Tendenz der ganzen Untersuchung, deren Glieder sie bilden, ihre bestimmtere Bedeutung: auch ein Grund, weßhalb Plato's Ideen am allerwenigsten aus ihrem lebendigen Zusammenhange herausgerissen richtig verstanden und gewürdigt werden können.

13) Gewiß richtig bemerkt Schleiermacher, Plato's Staat S. 613., Anmerk. zu S. 491. Z. 16., „daß genau genommen ein solcher Nachbildner eines Scheinbildes dann der vierte von der Wahrheit absein müßte." Doch scheint mir Plato nicht, wie Schleiermacher meint, bei der *μίμησις φαντάσματος* an ein Bild, wodurch wieder ein anderes Bild eines Malers kopirt werde, gedacht zu haben. *Φαντάσματα* sind die natürlichen Truggestalten der Dinge, die gebrochenen und verzogenen Bilder derselben, die im Wasser u. s. w. entstehen, und insofern diese das Gemälde nachahmt, ist es eine *μίμησις φαντάσματος*, wie der Dichter ein *μιμητὴς φαντασμάτων* ist, wenn er die Truggestalten der Dinge, der Tugend z. B., die in der Meinung der Menschen existiren, ohne eigne Prüfung nachbildet. Doch es lag Plato allerdings nichts daran, mit der *μίμησις φαντασμάτων* wieder noch eine neue tiefere Stufe zu errichten. Auch würde dieß zu übermäßigen Subtilitäten geführt haben. Denn folgende Stufenfolge ließe sich nach Plato's Andeutungen feststellen: Ideen der Dinge — Werke der Natur oder einer göttlichen Kunst als deren unmittelbare und ursprüngliche Nachahmungen — Werke der werkthätigen, menschlichen Kunst (*αὐτοποιητική*), aus denen der Natur zusammengesetzt, aber doch zugleich nach unmittelbarem Hinblicke auf die Idee gebildet — natürliche, treu die Gestalt wiedergebende Bilder (*εἰκόνες*) der Dinge — Scheinbilder, d. h. verzogne, gebrochne Bilder derselben, (*φαντάσματα*) — Nachbildungen der Bilder durch die treu nachahmende Kunst (*εἰκαστική*) — Nachbildungen der Scheinbilder durch die freinachahmende Kunst (*φανταστική*).

14) Sehr großes Gewicht legt auf die Stelle, wo Plato von einem Bilde des schönsten Menschen spricht, welches der Maler entwerfen könne, Ruge in seiner „Platonischen Aesthetik, Halle 1832," s. besonders S. 178 und S. 213. Aber auf jeden Fall ist doch ein solches Bild nur ein Scheinbild, ein *εἴδωλον*, der Begriff der Idealität eines Scheinbildes aber war Plato gewiß durchaus fremd, denn Ideen gibt es doch bloß vom Wesen der Dinge. Uebrigens bin ich nicht so eingebildet mir mit der Hoffnung zu schmeicheln, daß Ruge durch meine Darstellung sich widerlegt glauben wird; es ist zu sehr ein Streit um Principien, als daß ich dieß erwarten dürfte. Aber auf manche Schwierigkeiten, die seiner Ansicht sich entgegenstellen, glaube ich, wird ihn meine Darstellung aufmerksam machen.

15) Mit großer Feinheit und Freimüthigkeit zugleich erklärt sich Plato selbst im zehnten Buche vom Staate, 607,

über sein Verhältniß zu der Poesie und deren Repräsentanten. Besonders schön ist die Vergleichung mit einem Liebenden, der, nachdem er eingesehn, daß seine Liebe schädlich sei, sich derselben wider Willen zwar, aber dennoch enthalte. So beschwichtige er auch die ihm eingeborne Liebe zur Poesie, indem er der Stimme der Wahrheit mehr Gehör schenke, welche ihn von der nachtheiligen Einwirkung derselben überzeuge. Ein ganz anderes Verhältniß denkt sich Morgenstern, de Plat. republ. comment. tres, Hal. 1794, welcher p. 259 Plato als Apostaten der Poesie mit den Liebenden vergleicht, die, in cuius puellae amorem se insinuare frustra laboraverint, de ea male post loquantur. Doch daß überhaupt die causae secundariae, die Morgenstern für Plato's strenges Urtheil über die Poesie anführt, nichts taugen, bemerkt schon Schramm, Plato poëtarum exagitator, p. 72.

16) Den Unterschied, welchen Plato zwischen dem mehr sinnlichen Reiz der Jugendblüthe und dem der echten Schönheit macht, finden wir auch bei Themistius recht schön ausgedrückt, orat. III, ed. Petav., wo die dem Herkules erscheinende Wahrheit so geschildert wird: *παρθένος εὐειδὴς μὲν, οὐχ ὡραία δὲ*, (denn so, nicht aber *εὐειδὴς μὲν οὐ, ὡραία δὲ* ist ohne Zweifel zu schreiben) *ἀληθινοῦ καὶ ἀρχαίου γέμουσα κάλλους, ὁποῖα τὰ ἀγάλματα τῆς παλαιᾶς τέχνης, ἃ χρόνου δεῖται εἰς τὸ θαυμάσαι καὶ ὀφθαλμῶν ἀκριβεστέρων.* Vgl. auch Winkelmann Geschichte der Kunst, Wien 1776, S. 258 u. 250.

17) Es versteht sich beinah von selbst, daß wenn Plato zwischen den wahren Künsten und den sogenannten empirischen unterscheidet, nicht diese oder jene Kunst an und für sich zu den wahren Künsten von ihm gerechnet wird, sondern nach Maßgabe der Art, wie sie behandelt wird. So gesteht er zu, daß auch die Arzneikunde, die im Gorgias und im Phädrus zu den echten Künsten gerechnet wird, weil nehmlich in der Regel der Arzt eine tiefere Einsicht in die Ursachen der Krankheit, in die Natur des menschlichen Körpers u. s. w. besitzt, auch pfuscherhaft, auf eine rohempirische Weise behandelt werden könne, s. Gesetze 4, 720, c. vgl. 9, 857, c. d., wo die Aerzte der Sklaven, meist selbst Sklaven, als solche geschildert werden, die, ohne um die Natur der Krankheit dessen, den sie behandeln, sich gründlich zu bekümmern, verordnen, was ihnen nach oberflächlicher Erfahrung gut scheint und dabei die Miene der Allwissenheit und Untrüglichkeit annehmen.

18) Wie im Philebus 55. 56., so wird auch Epinomis 975-977. die *ἀριθμητική* als die einzige Kunst, in welcher

wahre Weisheit zu finden sei, und zugleich als die feste Grundlage aller Künste gepriesen, doch auf eine prahlhafte, völlig unplatonische Weise. Daß aber die μουσική nicht auf Erkenntniß beruhe, darüber s. auch Staat 7, 522 und 531. wo ihr die wahre Erkenntniß wenigstens des Seienden abgesprochen wird, auch insofern sie auf mathematischer Basis ruhe, denn nicht um die Verhältnisse, in welchen die Zahlen an sich zu einander stehen, sei es ihr zu thun, was doch allein für jene Erkenntniß einigen Werth haben könne, sondern um die Verhältnisse der hörbaren Töne zu einander. Die niedere ἀριθμητική und λογιστική also ist es, auf der sie beruht, welche von Plato im Philebus 56. ganz von der höheren, die eine Vorschule zur Philosophie ist, gesondert wird.

19) Zwei Arten des Wahnsinns, einen göttlichen und einen menschlichen, soll auch schon Empedokles unterschieden haben nach Cölius Aurel. de morb. chronicis, s. bei Ritter Geschichte der Philosophie, B. 1, S. 537. Zwei Arten der Ekstase, wovon eine nach dem Schlechteren sich hinwende und mit Unverstand und Irrsinn erfülle, die andere aber köstlichere Güter als die menschliche Besonnenheit gewähre, indem sie nicht beraube der Einsicht und ablenke vom vernünftigen Denken, sondern sich anschließe an das Höchste in dem menschlichen Erkennen, unterscheidet dann auch der Neuplatoniker Jamblichus de mysteriis c. 25.

20) Wie schon nach Plato die höhere σωφροσύνη und der göttliche Wahnsinn keineswegs einander entgegenstehen, so werden beide Begriffe von Lucian in die engste Verbindung miteinander gebracht, indem er Demosth. encom. 13. die höhere Liebe gradezu einen nüchternen Wahnsinn (σώφρων μανία nennt). Auf einer etwas anderen Basis beruht eine zweite Unterscheidung einer höheren und der gemeinen (δημώδης) Nüchternheit, in Plato's Gesetzen 4, 710; die letztere ist nehmlich dort nichts als eine gewisse Enthaltsamkeit. Vgl. Michelet über Schleiermachers Uebersetzung von Plato's Staat, Berliner Jahrb. Okt. 29. N. 34., s. auch Ochmann, de Plat. Charmide comment. p. 28 sq. Daß ich übrigens σωφροσύνη durch Nüchternheit übersetzt habe, ist deßhalb geschehn, weil auch wir dieß Wort in doppeltem, in höherem und niederem Sinne gebrauchen, nicht als wenn es den Sinn des griechischen σωφροσύνη vollkommen erschöpfte. Aber welches deutsche Wort erschöpft ihn?

21) Auch noch Hillebrand in seiner aesthet. lit. ant. class. p. 167. vgl. 173, Anm., konnte über den Jon sagen: de dialogi huius et auctore et auctoris in eo scribendo consilio

varie disputatur. Equidem adnotasse satis habeo, doctrinam, quae ibi exhibetur, quaeque veri poëtae characterem explicandum propositum habet, a Platonica philosophia minime abesse. So nimmt auch Prinsterer in seiner Prosopographia Platonica, Lugduni Batavorum p. 156. an, das argumentum des Jon sei, daß es ohne Begeisterung keinen Dichter gebe. Die verschiedenen Meinungen über Plato's Jon von Schleiermacher, Ast, Socher, Nitzsch (in einem eignen Schriftchen über denselben) u. s. w. zu entwickeln und zu würdigen, würde hier zu weit führen; am nächsten schließt sich die oben ausgeführte an Morgensterns Entwickelung in der Schrift über Plato's Staat, epimetrum 2, p. 296. besonders von p. 298 an.

22) Mit der im Jon ausgesprochenen Behauptung, daß jeder Dichter nur in einer Gattung der Poesie sich auszeichnen könne, kann die Behauptung Plato's im dritten Buche des Staates, 395, verglichen werden, daß nicht leicht ein und derselbe Dichter zugleich eine gute Tragödie und Komödie dichten werde, und die im Gastmahle (223, d.), die er Sokrates gegen Aristophanes und Agathon durchfechten läßt, daß es ein und desselben Mannes Sache sei, sich auf das Dichten einer Tragödie und einer Komödie zu verstehen, und daß der, welcher durch Kunst ein Tragödiendichter sei, zugleich auch ein Komödiendichter sein müsse. Beide zuletzt angeführte, scheinbar einander widersprechende Behauptungen geben doch im Grunde ein und dasselbe Resultat, welches wiederum eins ist mit dem im Jon ausgesprochenen Satze, daß nehmlich nicht Kunst es sei, welche den Dichter zu dichten befähige, sonst müßte ein jeder, da doch die Poesie ein Ganzes sei (Jon 532, c.), wenn er der Kunst des Dichtens mächtig wäre, auch Alles zu dichten verstehen, sonst müßte also auch der Tragödiendichter zugleich ein Komödiendichter sein. Nur beruft sich Plato zum Erweise, daß dem nicht so sei, im Gastmahle auf ein wirkliches Faktum, im Jon geht er leichtfertiger zu Werke. Auch stellt er im letzteren der Kunst eine göttliche Eingebung entgegen, da er doch eben so gut die Kunst im Gegensatze gegen natürliches Talent und gegen Empirie und Routine fassen konnte. Doch was hindert, die Behauptung im Gastmahle, „daß es ein und desselben Mannes Sache sei, sich auf das Dichten einer Tragödie und einer Komödie zu verstehn", ganz dem Wortsinne gemäß zu verstehn, wie auch Schleiermacher sie zu nehmen scheint, (Plato's Staat S. 544, Anm. zu S. 179, Z. 10.) so nehmlich, daß wir annehmen, Plato habe wirklich das Dichten für eine Sache der Kunst ge-

halten, wofür doch auch der Phädrus mit seiner Theorie der Rhetorik spricht, einer unendlich höheren Kunst freilich, als gemeinhin die Dichter besaßen, so daß jene Kunstdichter, denen im Phädrus die wahnsinnigen vorgezogen werden, keineswegs die echten Kunstdichter sind; demgemäß aber habe dann auch der Philosoph in der That den wahren Tragödiendichter zugleich zur Komödiendichtung für befähigt gehalten? Aber warum fehlt dann, so könnte man einwenden, an dieser Stelle so ganz der Beweis für diese auf jeden Fall höchst kühne und aller Erfahrung widerstreitende Behauptung? Den Beweis liefert das Gastmahl selbst als Kunstwerk, welches in sich das Tragische und Komische auf das Vollkommenste vereinigt. Echt tragisch nehmlich im Platonischen Sinne ist die Tendenz des ganzen Dialogs, die Darstellung des wahren Weisen; durchweg aber ist in der Durchführung der Idee dem Tragischen das Komische als Folie untergelegt. Eine ähnliche Mischung aber des Tragischen und Komischen finden wir beinah in allen Platonischen Dialogen. Die rechte Kunst also befähigt allerdings — dieß war gewiß Plato's wahre Meinung — eben so wohl zu einer als zu der anderen Gattung der Poesie, während die Dichter freilich, denen man gemeinhin diesen Namen gibt, nur gleichsam instinktmäßig in irgend einer durch ihre Natur oder zufällige äußere Anregungen ihnen vorgeschriebenen Richtung sich bewegen. In's Besondere aber kann nach Plato die Tragödiendichtung von der Komödiendichtung nicht als absolut gesondert betrachtet werden, da die Einsicht in das Echte und Würdige zugleich auch für die Erkenntniß des Unechten und Unwürdigen, die Erkenntniß des Vollkommenen, der Idee zugleich auch für die des Unvollkommenen, der mangelhaften Erscheinung, das Auge des Geistes schärft, so wie im Gegentheile durch die Kenntniß, die wir von diesem erwerben, auch Jenes für uns in ein helleres Licht tritt, — Sätze, die von Plato an verschiedenen Stellen mit Entschiedenheit ausgesprochen werden — s. Staat 3, 409, d. *Πονηρία μὲν γὰρ ἀρετήν τε καὶ αὑτὴν οὔποτ' ἂν γνοίη, ἀρετὴ δὲ φύσεως παιδευομένης χρόνῳ ἅμα αὑτῆς τε καὶ πονηρίας ἐπιστήμην λήψεται*·, vgl. Eurip. Hekuba 595. *ἔχει γε μέντοι καὶ τὸ θρεφθῆναι καλῶς Δίδαξιν ἐσθλοῦ· τοῦτο δ' ἤν τις εὖ μάθῃ, Οἶδεν τό γ' αἰσχρόν, κανόνι τοῦ καλοῦ μαθών*; ferner Staat 7, 520. *ξυνεθιζόμενοι γὰρ μυρίῳ βέλτιον ὄψεσθε τῶν ἐκεῖ καὶ γνώσεσθε ἕκαστα τὰ εἴδωλα ἅττα ἐστὶ καὶ ὧν, διὰ τὸ τἀληθῆ ἑωρακέναι καλῶν τε καὶ δικαίων καὶ ἀγαθῶν πέρι*·, Kratyl. 439, a., Phädo 97, c. d. *ἐκ δὲ δὴ τοῦ λόγου τούτου οὐδὲν ἄλλο σκοπεῖν*

προσήκειν ἀνθρώπῳ καὶ περὶ αὐτοῦ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ἀλλ' ἢ τὸ ἄριστον καὶ βέλτιστον· ἀναγκαῖον δὲ εἶναι τὸν αὐτὸν τοῦτον καὶ τὸ χεῖρον εἰδέναι, τὴν αὐτὴν γὰρ εἶναι ἐπιστήμην περὶ αὐτῶν. Endlich s. Gesetze 7, c. ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν οὐ δυνατόν ff. Daß nun das wahre Resultat von dem Allen, — das Plato freilich mit dürren Worten nicht aussprechen mochte, — dieß ist, daß nur der Philosoph als der wahre Dichter, Tragödien-, Komödiendichter und was man sonst für einen Dichter haben wolle, zu betrachten sei, da er ja allein die Kunde des Vollkommenen und Unvollkommenen zugleich besitze, dieß wird wohl schwerlich Jemandem entgehen können. Die Bedeutung übrigens besonders des zuletztangeführten Ausspruchs Plato's in den Gesetzen hat auch Rötscher erkannt, s. Aristophanes und sein Zeitalter, S. 363 und 364, so wie schon früher A. W. Schlegel, dramatische Vorlesungen, Th. 1. S. 270., darauf aufmerksam gemacht hat.

23) Das Einseitige des Räsonnements, durch welches Plato im Jon darthut, daß der Rhapsode nichts wisse von Dem, was er vortrage, hat besonders Göthe sehr schön in's Licht gesetzt, „über Plato's Jon", Kunst und Alterthum 1824, S. 85. Sehr richtig nehmlich bemerkt derselbe, daß auch ein gescheuterer Rhapsode als Jon war, welchen Plato, wie auch sonst die Personen, mit denen er seinen Sokrates sich unterreden läßt, absichtlich gar zu albern geschildert habe, gegen Plato dieß hätte behaupten können, daß er z. B. über die Beschreibung eines Wagens durch Homer, ob sie poetisch und zweckmäßig, also, beim Dichter sei was sie sein solle, weit besser urtheilen könne, als der Wagenarbeiter; und Plato kann überhaupt von dem Vorwurfe nicht freigesprochen werden, daß er die eigenthümliche Einsicht, die der wahre Künstler besitzt in Bezug auf die Zweckmäßigkeit und Schönheit der Form an und für sich, nicht genug gewürdigt und eben deßhalb zu geringschätzig von der Kunst und dem Künstler geurtheilt habe. Ueberhaupt aber hat den Begriff der Form Plato in seiner ganzen Bedeutung noch nicht erkannt, wovon besonders die Auffassung des εἶδος als des abstrakten Begriffes der Dinge als Ursache zu betrachten ist.

24) Plato's Ansichten über den dichterischen Wahnsinn sind vielfach behandelt worden. Von jüngst erschienenen Schriften, in denen dieser Gegenstand abgehandelt wird, ist zu vergleichen: Keiser in einer Lütticher Preisschrift, comparatio placitorum Platonis et Aristotelis de ratione et principiis artis poëticae, p. 35. Daß aber Plato absichtlich zweideutig

sich ausgedrückt, um den Haß der Dichter nicht auf sich zu ziehn, die zum Theil, wie Keiser meint, durch solche Reden sich wohl gar geschmeichelt fühlten, die Ironie nicht erkennend, läßt sich nicht annehmen. Dazu war Plato weder feig noch unredlich genug. Und spricht er nicht überhaupt, was er eigentlich von der Poesie halte, auf das Klarste und Unzweideutigste aus? Ueberhaupt zeugt das genannte Schriftchen nicht immer von besonders scharfem Urtheile. Für weit gründlicher und gediegner halte ich die Behandlung des Gegenstandes durch Schramm in seiner Schrift, Plato poëtarum exagitator, p. 18-28., mit dem ich meist übereinstimme.

25) Einem Jeden, der die im Philebus gegebenen Erörterungen über das Wesen der Lust, welche das Schöne begleite, aufmerksamer betrachtet, wird gewiß die Uebereinstimmung Plato's mit Kant auffallen, welcher das Schöne als den Gegenstand eines Wohlgefallens ohne Interesse bestimmt. An psychologischer Wahrheit und Klarheit übertrifft übrigens fast die Entwickelung des alten Philosophen die des neueren. In's Besondere ist die Bemerkung, daß die Lust, welche aus Stillung der Begierde hervorgeht, immer mit Unlust, mit Schmerz gemischt ist, — was übrigens auch schon im Gorgias gezeigt wird, 496, e. —, von der größten Wichtigkeit. Wo also Begierde sich einmischt, da ist keine reine Lust; frei von Begierde ist das Wohlgefallen am Schönen und darum reine Lust. Zu den *ἀβλαβεῖς ἡδοναί*, die für den Augenblick erfreuen und keinen weiteren Nutzen gewähren, s. Staat 2, 357, b. und denen in den Gesetzen der Name *χάρις*, etwa Vergnügen, gegeben wird (Gesetze 2, 667, e. *τῆς χάριτος, ἣν δὴ κάλλιστά τις ὀνομάσαι ἂν ἡδονήν, ὅταν μηδὲν αὐτῇ τούτων ἐπακολουθῇ*), rechnete aber Plato die Lust am Schönen gewiß nicht. Denn wenn auch das Schöne nicht mit dem Nützlichen identificirt werden kann, so ist es doch nach Plato sicherlich fast immer mit jenem verbunden, es hat die unschädlichste und beste Lust (Hipp. 393. *ἀσινεστάτη καὶ βελτίστη*) sicher zur Folge. Auch erhebt ja über jene nur für den Augenblick erfreuende Lust die Lust am Schönen nach Plato das unendlich, daß eine Erkenntniß mit ihr verbunden, oder sie selbst eine Erkenntniß und zwar eine reine Erkenntniß der Seele selbst ist, freilich nicht sie allein, sondern auch die Lust an Wissenschaften, weil nehmlich der tiefste Grund dieser Lust — dieß war gewiß Plato's Meinung dabei — wenn sie gleich den Wahrnehmungen folgt, d. h. von außen her durch bestimmte äußere Gegenstände erregt und befriedigt wird, doch nicht in diesen Gegenständen und deren

äußerer Einwirkung selbst liegt, sondern in einem ursprünglichen Bewußtsein der Uebereinstimmung, in welcher das Schöne und Wahre mit dem innersten Wesen der Seele steht.

26) Mit Rücksicht auf die scharfsinnige Auseinandersetzung im Hippias, daß das Schöne nicht als das *δι᾽ ὄψεως καὶ δι᾽ ἀκοῆς ἡδύ* definirt werden könne, — durch welche ein Fehler, der noch heut zu Tage beim Definiren oft genug gemacht wird, daß man nehmlich einen Begriff durch Vorstellungen, die zu seiner Sphäre gehören, bestimmen zu können glaubt, nachgewiesen wird, — sagt auch Aristoteles Topica 6, 7. ed. Becker V. I, p. 146.: *οἷον τὸ καλὸν τὸ δι᾽ ὄψεως ἢ τὸ δι᾽ ἀκοῆς ἡδύ· ἅμα γὰρ τὸ αὐτὸ καλόν τε καὶ οὐ καλόν ἐστιν· τὸ γὰρ δι᾽ ἀκοῆς ἡδὺ ταὐτὸν τῷ καλῷ ἔσται· ὥστε τὸ μὴ ἡδὺ δι᾽ ἀκοῆς ταὐτὸν τῷ οὐ καλῷ* ff.

27) Eben deßhalb, weil das Ebenmäßige schon kein einfacher Begriff mehr ist, mochte es Plato wohl auch erst in die zweite Klasse stellen, so wie auch bei dem Vollendeten (*τέλεον*), dem, was an seinem Ende, seinem Ziele ist, und dem Hinreichenden (*ἱκανόν*), eigentlich dem, was einen gewissen Punkt, sein Ziel, seinen Zweck erreicht, der Grund, weßhalb sie Plato mit dem Schönen und Ebenmäßigen in dieselbe Klasse, nehmlich in die zweite der Elemente des Guten, gestellt hat, leicht zu erkennen ist. Das Merkmal des Gewordenen haftet den Begriffen zu deutlich an; ein Werden zum Sein aber (*γένεσιν εἰς οὐσίαν*) durch die mit Hülfe der Gränze bewirkten Maße gibt Plato als den unterscheidenden Charakter alles dessen an, was aus der Vereinigung der Gränze und des Unbegränzten entstanden ist (Phileb. 26, d.). Daß das *μέτρον* dagegen und das was *μέτριον* ist an sich, Zahlen, Maße u. s. w., welches mit dem nahe verwandten *καίριον* die erste Klasse der Elemente des Guten bildet, in das Reich des *πέρας* gehöre, darüber s. 25, a.

27*) Was Plato andeutet in Bezug auf die Begriffsbestimmung des Schönen, das finden wir erörtert von Kant in der Kritik der Urtheilskraft, wo er S. 48 ff. eine freie und adhärirende Schönheit unterscheidet, so daß erstere mit Plato's absoluter, letztere mit seiner bezüglichen Schönheit übereintrifft. Auch nach Kant gehört die Schönheit des menschlichen Körpers zu der letzteren Art von Schönheit, S. 50.

28) Die im Politikus gegebenen Erörterungen, wonach sowohl Schnelligkeit und eine gewisse Heftigkeit als auch Langsamkeit und Weichheit schön sein können, insofern nehmlich beide nicht über das gehörige Maß hinausgehn, und immer nur im rechten Zeitpunkte hervortreten, enthalten zugleich die

Berichtigung der im Charmides 159 und 160. gegen die Erklärung der *σωφροσύνη*, daß sie bestehe im *κοσμίως πάντα πράττειν καὶ ἡσυχῇ*, ausgesprochenen Behauptungen, nach welchen, wie an mehrfachen Beispielen gezeigt wird, das Schöne immer in dem Schnellen und Lebhaften, nicht in dem Langsamen und Ruhigen bestehen soll. Dort sollte auf die Schwierigkeit, welche in der Erklärung des *σῶφρον* liege, daß es in dem Langsamen und Ruhigen bestehe, aufmerksam gemacht und dadurch zu tieferer Untersuchung angeregt, hier die befriedigende Lösung gegeben werden.

29) Die Worte Philebus 51, e. *τὸ δὲ περὶ τὰς ὀσμὰς ἧττον μὲν τούτων θεῖον γένος ἡδονῶν· τὸ δὲ μὴ συμμεμίχθαι ἐν αὐταῖς ἀναγκαίους λύπας, καὶ ὅπῃ τοῦτο καὶ ἐν ὅτῳ τυγχάνει γεγονὸς ἡμῖν, τοῦτ᾽ ἐκείνοις τίθημι ἀντίστροφον ἅπαν*, verstehe ich so: die Lust aber aus den Gerüchen ist zwar eine weniger göttliche Art von Lust als diese; eben das Unvermischtsein aber der Lust (*ἐν αὐταῖς*, nehmlich *ἐν ταῖς ἡδοναῖς*) mit nothwendigem Schmerz, wie nun auch und worin dieß uns geworden sein mag (also auch wenn es durch den Geruch uns wird, der doch nicht eine so edle, schöne Lust gewährt), dieß in seinem ganzen Umfange (*ἅπαν*) betrachte ich als entgegengesetzt (denn auch diese Bedeutung hat ja *ἀντίστροφος*) jener Art von Lust. Eine ganz andere Erklärung der Stelle gibt Stallbaum, der die Sätze so umstellt, *τὸ δὲ περὶ τὰς ὀσμὰς ἧττον μὲν τούτων θεῖον γένος ἡδονῶν, ὅπῃ καὶ τοῦτο καὶ ἐν ὅτῳ τυγχάνει γεγονὸς ἡμῖν· τὸ δὲ μὴ συμμεμίχθαι ἐν αὐταῖς ἀναγκαίους λύπας, τοῦτ᾽ ἐκείνοις τίθημι ἀντίστροφον ἅπαν*, und den letzten Satz alsdann so erklärt: quanquam minus divinae sunt voluptates ex olfactu percipiendae, tamen illis, quas modo memoravi, hactenus (*τοῦτο*) respondent. Aber alsdann begreift man nicht, was der Zusatz *ὅπῃ καὶ τοῦτο* ff. soll, (wie übrigens allerdings wohl statt *καὶ ὅπῃ τοῦτο* zu schreiben ist,) wenigstens läßt sich das *καὶ* bei *ὅπῃ* alsdann durchaus nicht erklären; ferner bleibt das *ἅπαν* bei dieser Uebersetzung ganz unberücksichtigt und läßt sich auch, wenn *τοῦτο* mit hactenus übersetzt wird, gar nicht recht verstehn.

30) Wenn nach den im Staate und im Symposion von Plato aufgestellten Bestimmungen nur die reine, absolute Schönheit frei von Beimischung alles Häßlichen ist: so ist dagegen in dem im Protagoras behandelten Simonideischen Gedichte, (wie dort auch von Plato bemerkt wird, s. Protag. 346, d.,) mit der Aeußerung: Alles ist schön, dem nichts

Häßliches beigemischt ist, etwas ganz Anderes gemeint, nehmlich das: was auch nur mäßig schön ist, so daß man doch nicht gradezu etwas als häßlich daran tadeln kann, lasse ich gern als schön gelten.

31) Wenn auf eine ganz andere Weise das Schöne als eine Eigenschaft der Gottheit als aller übrigen Dinge und Wesen zu betrachten ist — nehmlich so daß die Gottheit das Urschöne selbst in sich enthält, alle Dinge dagegen an dem Schönen nur einigen Antheil haben, so ist in der Stelle im Hippias mai. 292, d. „*ὅτι πάντα, ᾧ τὸ καλὸν αὐτὸ προςγένηται, ὑπάρχει ἐκείνῳ καλῷ εἶναι, καὶ λίθῳ καὶ ξύλῳ καὶ ἀνθρώπῳ καὶ θεῷ καὶ ἁπάσῃ πράξει καὶ παντὶ μαθήματι*, bei *θεῷ* sicher nicht an die Gottheit zu denken, sondern es ist eben so wie *ἀνθρώπῳ* u. s. w., nehmlich „einem Gotte" zu übersetzen; sonst wäre ja auch die ganze Zusammenstellung und die Reihenfolge in derselben gar zu wunderlich. In dieser Stelle also hätte Tennemann, Geschichte der Philosophie Th. 4, S. 269., keine Rechtfertigung für den seltsamen Ausdruck, daß auch selbst Gott nach Plato nur insofern schön sei, als er unserer Idee über die Schönheit subordinirt wird, suchen sollen.

32) Eine noch höhere Bedeutung als in den oben angegebnen Stellen erhält der *μουσικὸς ἀνὴρ* Phädr. 248. Dort ist es nehmlich der, in dessen ganzem Wesen Harmonie und Schönheit herrscht, von dem in weitem Abstande der nachahmende Künstler, also auch der Musiker im engeren Sinne entfernt ist. Wieder etwas anders faßt den Begriff des *μουσικός* Plato im Laches 188, d., wonach die Uebereinstimmung zwischen edlen Worten und Thaten den *μουσικός* bildet, *καὶ κομιδῇ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἁρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῆν ἡρμοσμένος αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα* ff., und wieder Staat 3, 412., wonach *μουσικώτατος* und *εὐαρμοστότατος* der ist, der am schönsten Musik mit Gymnastik mischt und in gehörigem Maße sie an die Seele heranbringt. Ueberall aber herrscht der Begriff des Harmonischen dabei vor.

33) Ganz mit Plato übereinstimmend nimmt Diomedes, l. 3, drei Arten der Poesie an, activum vel imitativum, quod Graeci *δραματικόν* vocant vel *μιμητικόν*, aut enarrativum vel enunciativum, quod Graeci *ἐξηγηματικόν* vel *ἀπαγγελτικόν*, aut commune vel mixtum, quod Graeci *κοινόν* vel *μικτόν* appellant, s. bei Hillebrand aesth. lit. ant. class. p. 197. Anm.; nur zeigen die griechischen Kunstausdrücke, die

er anführt, daß er die Eintheilung nicht unmittelbar aus Plato, sondern aus späteren griechischen Schriftstellern aufgenommen hat. Eben so Servius (ad Virg. Bucol. 3, 1.): novimus autem tres characteres hos esse dicendi, unum exegematicum, in quo tantum poëta loquitur, ut est in tribus libris Georgicorum, alterum dramaticum, in quo nusquam poëta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis, tertium mixtum, ut est in Aeneïde: nam et poëta illic et introductae personae loquuntur. Richtiger rechnet Proklus (ap. Photium p. 521.) das Epos nebst Jambus, Elegie und Lied ganz zur diegematischen Poesie; — denn auch bei den Reden und Wechselreden im Epos sollen wir doch niemals vergessen, daß uns hier nur erzählt, nur die Worte Anderer berichtet werden, keineswegs aber sollen wir sie selbst sprechen zu hören glauben, so daß Monolog oder Dialog des Epos und des Drama immer noch wesentlich von einander verschieden sind. Auf das Ungenügende übrigens dieser Eintheilung, sofern sie vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet wird, hat auch Schleiermacher aufmerksam gemacht, Plato's Staat S. 543. Anm. zu 179, 10., wo er sagt: „Uebrigens würde man wohl dem Plato sehr unrecht thun, wenn man dächte, er glaube hier die wesentlichen Differenzen auf dem Gebiete der Dichtkunst nachgewiesen zu haben, wie wohl Spätere dieses als Haupteintheilungen aufgestellt haben u. s. w."

34) Daß der Begriff des Erhabenen bei Plato in dem Worte *τραγικός* liegt, dafür vgl. besonders die Stelle in den Gesetzen, 7, 877., wo Plato die Nachahmung des edelsten und schönsten Lebens, als welche eben der ganze Platonische Staat betrachtet werden will, die wahrste Tragödie nennt. Damit hängt einigermaßen auch zusammen der Begriff des Prächtigen, Prunkenden, wie im Meno (76, e.) *τραγικὴ ἀπόκρισις* eine prächtige, hochtönende Antwort ist, vgl. auch Staat 8, 545, e., wo *τραγικῶς λέγειν* durch *ὑψηλολογεῖσθαι* erklärt wird. Als eine Darstellung trauriger und kläglicher Scenen aber wurde gemeinhin die Tragödie aufgefaßt, s. Philebus 48, a. 50, b., wo *θρῆνοι* und *τραγῳδίαι* mit einander auf das Genaueste verbunden erscheinen, womit zu vergleichen ist Xenophon Sympos. 4, 11., wo es heißt, daß der Schauspieler Kallippides, natürlich ein tragischer Schauspieler, sich damit brüste, daß er Viele zum Weinen bringen könne, eine Kunst, deren Werth der Possenreißer Philippus nicht ohne Grund nicht nur nicht höher, sondern entschieden niedriger anschlägt, als den seiner eignen Kunst, die Leute zum Lachen zu bringen.

35) Daß bestimmte Dichtungsarten Plato aus seinem Staate ausgeschlossen, andere, namentlich die lyrische Poesie, beibehalten habe, ist Schramm's Meinung in der angeführten Schrift, S. 49., wo er sagt: „lyricum igitur poëseos genus (τὸ ἄκρατον) in civitate retinet Plato, adeoque ex Homero hymnos et encomia recipi iubet. Aber es wird weder die gesammte lyrische Poesie ohne Einschränkung von Plato in seinem Staate geduldet, — wofür ein positives Zeugniß sich bei Plato gar nicht einmal finden kann, da ihm selbst der Begriff der lyrischen Poesie fehlt, für das Gegentheil aber werden weiter unten Beweise angeführt werden, — noch sind es bloß lyrische Dichtungen, denen er Zugang verstattet. Wenigstens ist der μιμητὴς τοῦ ἐπιεικοῦς ἄκρατος, Staat 3, 397. auf den Schramm zunächst Rücksicht nimmt, kein Dichter, bei dem die ἀπαγγελία αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ herrschte, sonst wäre er nach jenen Bestimmungen überhaupt kein μιμητής, sondern er ist eher ein epischer Dichter, indem er bald nachahmt die edlen Thaten des Guten, bald wieder in die Erzählung übergeht, s. Staat 3, 396, d. Es werden nehmlich hier von Plato folgende Gattungen der Poesie einander entgegengesetzt: die, in welcher bloß die guten Handlungen des Guten nachgeahmt, d. h. in lebendigster Veranschaulichung zur Darstellung gebracht werden, in der also die Nachahmung nur einen geringen Platz einnimmt, die, in welcher Alles oder wenigstens beinah Alles, auch das Niedrigste und Unwürdigste nachgeahmt wird, und drittens eine aus beiden gemischte, d. h. die weder so viel Nachahmung wie diese noch so wenig wie jene enthält (zwei τύποι ἄκρατοι also und ein κεκραμένος). Nun billigt Plato nur die erste, dieß ist aber nicht etwa die Dichtung des Dithyrambendichters, die nur δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ erfolgt, sondern vielmehr eine veredelte epische Poesie. So sollte denn die obige Eintheilung der Poesie in drei Gattungen nach dem mimetischen oder diegematischen Charakter der Darstellung einer auf ethische Principien gegründeten Eintheilung derselben eigentlich nur zur Basis dienen, nicht schon selbst für eine solche gelten. Die folgenden Worte übrigens bei Schramm, adeoque ex Homero hymnos et encomia recipi iubet, scheinen auf einem reinen Mißverständnisse zu beruhen, denn daß die Hymnen und Enkomien von Homer entlehnt werden sollen, davon sagt Plato Staat 10, 607, a. nichts. Daß aber Plato's Tadel eben so oft lyrische Dichter trifft, insofern sie gegen die von ihm aufgestellten Normen verstoßen, als Dichter in anderen Gattungen, liegt am Tage. So wird Pindar, Staat 3, 408.,

weil er den Asklepios, eines Gottes Sohn, doch habsüchtig darstelle, getadelt, eine andere Stelle Pindars wenigstens als eine solche, in der leicht eine gefährliche Anwendung gemacht werden könne, bezeichnet, Staat 2, 365, b., und wie Simonides Erklärung der Gerechtigkeit verworfen wird, dieß ist schon oben gezeigt worden, ein anderer, wohl auch den Charakter des Dichters berührender Tadel aber wird gegen den Ausspruch: „der Weise müsse zu den Thüren der Reichen gehn," erhoben Staat 6, 489. Und daß auch ganze Arten der lyrischen Poesie Plato's Tadel trifft, dieß zeigen die Gesetze 7, 800, d., wo die bei Opfern gebräuchlichen Gesänge in jammerndem Klageton, welche die Seele in eine unnatürliche Spannung der Angst und des Grausens versetzen (*συντείνοντος τὰς τῶν ἀκροωμένων ψυχάς*) und Thränen hervorzulocken zum Zwecke haben, gemißbilligt und nur mit großen Beschränkungen im Staate geduldet werden. Wie wenig aber der Dithyrambus, wenigstens in seiner damaligen Gestalt, Plato's Billigung erhalten habe, davon ist schon oben gesprochen worden, vgl. noch Phädr. 238, c., 241, e., wo der hochtrabende Ton, das leere Floskelwesen, das Spielen mit Lauten und Worten, bei den damaligen Dithyrambendichtern lächerlich gemacht wird. Eben so wenig aber wie die lyrischen Dichter bleiben die gnomischen von Plato verschont. Im Meno wenigstens (95, d.) wird der von Plato sonst hochgepriesene Theognis (s. Gesetze 1, 630, a.) einander widersprechender Aeußerungen bezüchtigt, indem er an einer Stelle sage:

> „*Καὶ παρὰ τοῖσιν πῖνε καὶ ἔσθιε, καὶ μετὰ τοῖσιν*
> *Ἷζε καὶ ἄνδανε τοῖς ὧν μεγάλη δύναμις·*
> *Ἐσθλῶν μὲν γὰρ ἄπ' ἐσθλὰ διδάξεαι· ἢν δὲ κακοῖσιν*
> *Συμμιγέῃς, ἀπολεῖς καὶ τὸν ἐόντα νόον,*"

und bald darauf:

> „*Εἰ δ' ἦν ποιητὸν καὶ ἔνθετον ἀνδρὶ νόημα,*
> *Πολλοὺς ἂν μισθοὺς καὶ μεγάλους ἔφερον* (nehmlich
> *οἱ δυνάμενοι τοῦτο ποιεῖν, καὶ*)
> *Οὔποτ' ἂν ἐξ ἀγαθοῦ πατρὸς ἔγεντο κακός,*
> *Πειθόμενος μύθοισι σαόφροσιν· ἀλλὰ διδάσκων*
> *Οὔποτε ποιήσεις τὸν κακὸν ἄνδρ' ἀγαθόν.*"

(Vgl. über diese Verse Welcker Theogn. reliquiae p. CIII.) Indeß ist freilich der hier gerügte Widerspruch nur ein scheinbarer, und Plato thut hier dem Theognis Unrecht, wie auch sonst wohl anderen Dichtern mit seinen Anführungen, worüber Schramm S. 52. ausführlicher handelt.

36) Daß die allegorische Deutung der Mythen bei den Dichtern sowohl als in der Volkssage schon zu Plato's Zeit

sehr verbreitet war, ohne daß Plato selbst großen Werth darauf legte und sich im Ernste dieser Interpretationsmethode bediente, dieß bezeugen neben der im Texte angeführten Stelle im Staate noch mehre andere Aussprüche Plato's. S. Phädr. 229, d. (wobei zu vgl. K. O. Müller Prolegomenen zu einer wissenschaftlichen Mythologie, S. 268), Theätet. 153, d. Timäus 22, c. Verwandter Art ist die philosophische Deutung und allegorische Erklärung dichterischer Aussprüche und Ausdrücke, die besonders im Theätet und Kratylus herrscht, ohne Zweifel zum Theil mit ironischer Beziehung auf die Schüler des Heraklit, die dergleichen geliebt zu haben scheinen, s. Theätet. 152, e. und Kratylus 402, a., Theätet. 194, c., Kratylus 407, a., wo es heißt, die *νῦν περὶ Ὅμηρον δεινοί* meinten, die Athene solle bei Homer die Vernunft und den Verstand bedeuten: Exegeten des Homer, zu denen ohne Zweifel auch Anaximandros und Stesimbrotos gehörten, durch die Niceratus nach Xenophons Gastmahl 3, 6. um vieles Geld auch zu dem Verständnisse des versteckten Sinns der Homerischen Gedichte gelangt war, von dem die Rhapsoden nichts wußten. Auch Metrodorus aus Lampsakus gehörte zu der Klasse allegorischer Erklärer der alten Göttersage, s. Dissen Gött. gelehrte Anzeigen 1827, St. 96. in der Rec. über Schaubach's Anaxagoras. Ueber das Aenigmatische der Poesie überhaupt äußert sich der Verfasser des zweiten Alcibiades 147, b. c. ff., dem es aber auch mit seiner sehr gezwungenen Deutung der Worte aus dem Margites gewiß kein Ernst war. Sehr richtig bemerkt übrigens Schramm, l. c., S. 26. Anm., daß von dem *αἰνίττεσθαι*, den dunkeln Andeutungen der Dichter, Plato öfter mit einer gewissen Ironie spreche.

37) Daß die Tapferkeit nicht als die höchste oder gar als die einzige Tugend angepriesen werden dürfe, dieß wird ausdrücklich gefodert, Gesetze 2, 667., von der schönsten Muse, den Gesängen der vollkräftigen Männer, in denen die Tapferkeit nicht als das erste Besitzthum, sondern erst als das vierte im Range im Gebiete der Tugend geehrt werden soll. Eben so heißt es Gesetze 1, 630., daß der Gesetzgeber *πρὸς τὴν μεγίστην ἀρετὴν μάλιστα βλέπων ἀεὶ θήσει τοὺς νόμους*, nehmlich *πρὸς τὴν τελέαν δικαιοσύνην*, und mit den von ihm festgesetzten Ordnungen sollen natürlich auch die Gesänge der Dichter übereinstimmen. Doch wird Tyrtäus, welcher vorzüglich die Tapferkeit gepriesen, entschuldigt, da sie *κατὰ καιρόν* von ihm verherrlicht worden sei.

38) Alles wohl erwogen kann ich nicht umhin, auch in

der im Texte behandelten Auseinandersetzung im Philebus eine Anspielung auf die Verhöhnung des Sokrates durch Aristophanes zu finden. Eben der Verdruß über die Verspottung des geliebten und hochverehrten Lehrers, in welchem Aristophanes einen Dünkelweisen darstellen zu können geglaubt hatte, eine Verspottung, die manches Gelächter wohl auch unter den Jüngern und so sich nennenden Freunden des großen Mannes mochte erregt haben, — scheint dem Urtheile Plato's die Schärfe und Bitterkeit mitgetheilt zu haben, welche die Herleitung der Lust an komischen Darstellungen aus einer so trüben Quelle deutlich beurkundet. Auch in der Apologie (p. 18., vgl. 23, e.) werden ja die Beschuldigungen gegen Sokrates, die vornehmlich Aristophanes ausgesprochen, als eine Frucht des Neides und der Verläumdung dargestellt, womit sich die Bewunderung, welche Plato für Aristophanes wohl hauptsächlich als Meister Attischer Rede in dem bekannten Epigramme ausspricht, recht gut verträgt. Auch sieht man sehr gut ein, wie grade auch den Aristophanes Plato bei seinem Gastmahle haben mußte; vor den Augen und Ohren eben dessen, der ihn so tief herabgewürdigt hatte, sollte Sokrates nun auch verherrlicht, und selbst der Tadler das Uebergewicht des Getadelten anzuerkennen, nehmlich innerhalb der Darstellung Plato's anzuerkennen, genöthigt werden. Und auch eine direkte Widerlegung der Spöttereien des Komikers findet sich im Gastmahle. Die scheinbar nur so hingeworfenen Worte, die Alcibiades an Aristophanes richtet, als er das ausgezeichnete Benehmen des Sokrates bei Delium rühmt, wie er mit ruhigem Blicke um sich her gesehen habe nach den Freunden und Feinden, und jedem offenbar gemacht auch ganz von Weitem, daß, wenn einer an diesen Mann sich machen wolle, er auf das Tapferste sich vertheidigen werde, die Worte, meine ich, die Alcibiades hier an Aristophanes richtet: „ganz deinem Ausspruche gemäß, einherstolzierend und die Augen hin- und herwerfend, schien er mir da einherzugehn" (vgl. Wolken 360), enthalten, wie unschuldig sie auch scheinen, die feinste, aber zugleich schärfste und treffendste Satire gegen Aristophanes, der einen solchen Mann wie Sokrates nur nach seiner *unverstandenen* Außenseite beurtheilte, der, um die wahre Bedeutung des festen und fast stieren Blickes der Glotzaugen, die er auf den Straßen wandelnd überall umherwarf, unbekümmert, nichts davon ahnend, daß sie das Zeichen eines eben so umsichtig spähenden Geistes als ruhigen, unerschrocknen, festen Gemüthes waren (vgl. Stallbaum zu Plato's Symposion 221, b.), den echten Weisen zu einem Dünkelweisen

16*

umzugestalten durch diese und ähnliche, eben so wenig verstandene, Aeußerlichkeiten sich berechtigt glaubte. Dieselbe Auffassung der erwähnten Worte Plato's im Symposion finde ich auch bei dem Recensenten von Ranke's comment. de Aristoph. vita in B. Thiersch Aristoph. Comoed., Allgem. Lit. Zeit. Nov. 1832. St. 212. S. 412.; „was Aristophanes, heißt es dort, zur Herabsetzung und Verhöhnung des eiteln und flunkernden Philosophen gesagt hatte, eben das mußte er hier zur Verherrlichung des sich immer selbstbewußten Weisen angewendet hören." Darnach wird denn doch wohl auch die Darstellung, welche Rötscher in „Aristophanes und sein Zeitalter," S. 19 ff. von dem Verhältnisse zwischen Plato und Aristophanes gibt, in Etwas zu modificiren sein.

39) Die Stelle, in welcher Plato sich über die in seinem Staate, 399, a. b. c. beizubehaltenden Harmonieen erklärt, lautet folgendermaßen: *Κινδυνεύει σοι δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστί. Οὐκ οἶδα, ἔφην ἐγώ, τὰς ἁρμονίας, ἀλλὰ κατάλιπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν, ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσῳδίας, καὶ ἀποτυχόντως ἢ εἰς τραύματα ἢ εἰς θανάτους ἰόντος ἢ εἴς τινα ἄλλην ξυμφορὰν πεσόντος, ἐν πᾶσι τούτοις παρατεταγμένως καὶ καρτερούντως ἀμυνομένου τὴν τύχην· καὶ ἄλλην αὖ ἐν εἰρηνικῇ τε καὶ μὴ βιαίῳ ἀλλ' ἐν ἑκουσίῳ πράξει ὄντος, ἢ τινά τι πείθοντός τε καὶ δεομένου, ἢ εὐχῇ θεὸν ἢ διδαχῇ καὶ νουθετήσει ἄνθρωπον, ἢ τοὐναντίον ἄλλῳ δεομένῳ ἢ διδάσκοντι ἢ μεταπείθοντι ἑαυτὸν ὑπέχοντα, καὶ ἐκ τούτων πράξαντα κατὰ νοῦν καὶ μὴ ὑπερηφάνως ἔχοντα, ἀλλὰ σωφρόνως τε καὶ μετρίως ἐν πᾶσι τούτοις πράττοντά τε καὶ τὰ ἀποβαίνοντα ἀγαπῶντα.* Beziehen wir hier mit Böckh (de metris Pind. l. III, c. 8. p. 238.) die Schilderung der zuerst dargestellten Harmonie auf die Dorische, die der zweiten auf die Phrygische Gattung, so bleibt es doch immer auffallend, daß der sonst als enthusiastisch und ekstatisch geschilderten Phrygischen Harmonie hier ein so ruhiger und gemäßigter Charakter zugeschrieben werden konnte. Aber es ist wohl zu beachten, daß Plato nicht sowohl zwei wirklich vorhandene Gattungen treu abschildern will, als vielmehr auf allgemeinen philosophischen Principien beruhende Vorschriften gibt, wie die Harmonieen beschaffen sein müßten, die in seinem Staate aufgenommen werden könnten. Eben darum erwiedert auch auf die Bemerkung des Glaukon, *κινδυνεύει σοὶ δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστί*, Sokrates so ausweichend, *οὐκ οἶδα τὰς ἁρμονίας,*

ἀλλὰ κατάλιπε ἐκείνην ff., und auf gleiche Weise wird auch Gesetze 7, 802., nur der Charakter der zu billigenden Rhythmen und Harmonieen bestimmt, der mit dem Charakter der Gesänge, der männlichen oder der weiblichen, übereinstimmen müßte; weßhalb auch Aristoteles Tadel in der Politik, 8, 7, daß Plato die Phrygische Harmonie mit der Dorischen in seinem Staate zugelassen, doch aber die Flöte, welche denselben Charakter habe wie die Phrygische Harmonie, verworfen habe, nicht recht begründet erscheint, ein Tadel, den C. E. Chr. Schneider ad Plat. civit. 3, 399. auch noch aus einem anderen Grunde, weil nehmlich Plato die Flöte nicht als zum Enthusiasmus aufregend, „non ob vim et concitationem", sondern wegen der zu großen Mannigfaltigkeit ihrer Töne verwerfe, zurückweist. Seltsam verfährt Plutarch, indem er in der Schrift de musica 17. sagt, Platon habe die Dorische Harmonie (für seinen Staat) gewählt *ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἁρμόζουσαν*. Denn die *πολεμικοὶ ἄνδρες καὶ σώφρονες* sollen doch wohl zwei verschiedene Gattungen von Menschen sein, wie doch auch bei Plato das *σωφρόνως πράττειν* nicht den Kriegsmännern, sondern denen, die ein friedliches Geschäft treiben, beigelegt wird. Für diese aber fodert ja Plato eine andere Harmonie als für jene, wenigstens im dritten Buche vom Staate, und auf diese Stelle nimmt doch wohl Plutarch Rücksicht (s. c. 15). Im Laches freilich wird die Dorische Harmonie schlechthin für die einzige, die den echten Ausdruck der wahren Harmonie des Denkens und Lebens enthalte, erklärt; aber dort spricht Laches, nicht der Platonische Sokrates selbst.

40) Als Lobpreiser der Tyrannis werden namentlich die Tragödiendichter, Staat 8, 568., aus dem Staate herausgewiesen. Daß übrigens der Grund, warum der sonst dem Sophokles zugeschriebene Vers *σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν συνουσίᾳ* hier von Plato dem Euripides zugeschrieben wird, nicht in einem Hasse des Plato gegen Sophokles liegen könne, wie Valckenaer gemeint hatte, Phoeniss. ed. Lips. T. I. p. 464., hat Grön. van Prinsterer sehr gut gezeigt in seiner Prosopographia Plat. p. 159 sq., vgl. auch Schramm a. a. O. S. 53, Anm. Schwerlich ist übrigens eine Irrung Plato's hinsichtlich des Urhebers jenes Verses hier anzunehmen, da zumal auch der Verfasser des Theages denselben Vers dem Euripides zuschreibt, s. Theages 125, b., sondern wahrscheinlich war er ein Gemeingut beider Dichter. Vgl. die von Matthiä angeführten Stellen, Eurip. Opp. T. IX., Fragm. incert. 9, p. 434. Welches Dichters Palamedes Plato neckt als den Erfinder der

Zahlen, wonach Agamemnon, dem er die Schiffe habe zählen müssen und dgl., ein lächerlicher Feldherr wäre, ist auch nicht gewiß; doch ist wahrscheinlich der Palamedes des Euripides gemeint. S. Matth. Fragm. Eur. p. 247 u. 248.

41) Wie zweckmäßig die Bestimmungen sind, die Plato in den Gesetzen in Bezug auf die Veranstaltung einer Sammlung zu öffentlichem Gebrauche bestimmter Gesänge trifft, wird uns noch klarer werden, wenn wir in Gedanken an die Stelle einer solchen Sammlung das, was für uns ungefähr dieselbe Geltung hat, eine Sammlung kirchlicher Gesänge setzen. Hier müssen wir sowohl die Weisheit, womit die alten Kernlieder als der ehrwürdige und gediegene Mittelpunkt einer solchen Sammlung geltend gemacht werden, als die Einsicht, von der die Bestimmung zeugt, daß Dichter und Musiker bei deren Umbildung für die Bedürfnisse der Zeit auch eine Stimme haben sollen, wenn auch über den dogmatischen Inhalt sie nicht zu befragen sind, bewundern, und ein ähnliches Verfahren möchte auch in unserer Zeit noch bei Revision von Gesangbüchern gar sehr zu empfehlen sein, damit die matteste, schaalste Prosa, deren Mattigkeit in schleppenden, zerrenden Melodieen ihren treusten Wiederhall findet, nicht immer mehr in ihnen Platz greife.

42) Wenn die Eintheilung der bildenden Kunst in εἰκαστική und φανταστική, von Ruge in seiner Platonischen Aesthetik, S. 169., so gefaßt wird, daß er alle Darstellung von Göttern durch die bildenden Künste der φανταστική, der Bildekunst, nicht der εἰκαστική, der Abbildekunst, zuweist, wonach es allerdings auffallend wäre, daß Plato der φανταστική so entschieden ihren Platz unter der εἰκαστική anweist: so wird von ihm offenbar etwas ganz Fremdartiges in die Platonische Eintheilung hineingetragen. Götterbilder kann eben so wohl die εἰκαστική als die φανταστική entwerfen; wie ja auch von Plato als Bildnerin von Göttern (s. Sophist 234, a.) ganz im Allgemeinen die μιμητική, nicht dieser oder jener Theil derselben bezeichnet wird; denn es können eben so gut hierbei, wie bei Nachbildung von menschlichen und thierischen Körpern u. s. w., sowohl die wirklichen Proportionen, d. h. in Bezug auf die Götter die Proportionen des menschlichen Körpers, der durchweg allen Göttergestalten zum Vorbilde, zum παράδειγμα dient, nachgebildet werden, als auch solche Proportionen, die von einem bestimmten Standpunkte aus betrachtet der Wirklichkeit entsprechend erscheinen. Soviel ist indeß freilich klar, daß an ein Kopiren eines bestimmten Originals in der Natur Plato bei der Kunstnachahmung hier

nicht denkt; darauf aber ruht auch nirgends der Nachdruck bei ihm. Auf eine ähnliche Weise wie Ruge hat die Stelle im Sophisten auch schon Winkelmann mißverstanden, welcher auf die Worte 236, a.: „ἆρ᾽ οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται" die Behauptung gründet, Plato lehre hier, daß göttlichen Bildern nicht die wirklichen Verhältnisse, sondern welche der Einbildung die schönsten schienen, gegeben worden wären, s. Werke, herausg. von H. Meyer und J. Schulze B. 4, S. 75. Diese Erklärung läßt weder der ganze Zusammenhang, noch das Futurum δοξούσας zu, d. h. solche Verhältnisse, welche bei der Beschauung, nehmlich von dem gehörigen Standpunkte aus (wie die θέα ἐκ καλοῦ von Schleiermacher sehr richtig verstanden wird), schön erscheinen würden, wenn sie auch an sich weder schön noch dem entsprechend sind, dessen Proportionen in ihnen sich darstellen sollen. Uebrigens liegt in dieser Stelle im Sophisten, namentlich in den ersten Worten: „οὔκουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν, (nehmlich diese bildeten nicht die wirklichen Proportionen der Dinge nach, und ihre Kunst sei deßhalb eine φανταστική) die klarste Widerlegung der Worte Petersens, in seiner trefflichen Einleitung zur Archäologie S. 262. „die plastischen Werke verdienten durch ihre möglichst unmittelbare Nachahmung der Grundformen eher als die übrigen den Namen Bilder des Ewigen, während die Werke des Malers und Dichters ihm (Plato) in fernerem Abstande davon nur schwache Ab- und Nachbildungen der göttlichen Grundformen schienen", wie auch im Staate 10. der plastische Künstler offenbar mit zu den μιμηταῖς, welche die Dritten von der Wahrheit sind, nicht zu den χειροτέχναις, die unmittelbar nach der Idee der Dinge arbeiten, gerechnet wird, wovon die Bestimmung deutlich zeugt, daß die Werke der hervorbringenden Künstler, d. h. der χειροτέχναι, für den Gebrauch bestimmt sind, während die des Nachahmens zu keinem Gebrauche dienen, s. Staat 10, 601, c. d.; denn die Werke des plastischen Künstlers können doch eben so wenig wie die des Malers als solche, die für den Gebrauch bestimmt sind, betrachtet werden.

43) Wenn in dem Staate behauptet wird, wenn Homer, wenn der Dichter überhaupt wahre Einsicht besäße in Das, was er nachahmerisch darstellt, würde er es lieber selbst vollbringen als künstlerisch darstellen, lieber der Gepriesene als der Preisende sein wollen; ferner, daß kein entschiedener

praktischer Einfluß der Werke der Dichter sich nachweisen lasse, daß Homer z. B. weder in der Arzneikunde, noch in der Kriegführung, noch in der Erziehungskunst und Staatsverwaltung Jemanden erfahrener und tüchtiger gemacht habe, weßhalb er mit einem Lykurg, Solon und Pythagoras verglichen entschieden nachstehen müsse: so scheint mit diesen Behauptungen das Lob, welches im Gastmahle Homer und Hesiodus und den anderen guten Dichtern ertheilt wird, deren Geburten mit denen Solons und Lykurgs unter denen, welche ewigen Ruhm und ein immerwährendes Gedächtniß stifteten, erwähnt werden, in entschiedenem Widerspruche zu stehn (Sympos. 209, d.), so wie auch die diesem Lobe vorangehende (s. ebendas. a.) auszeichnende Erwähnung der Dichter mit den übrigen Künstlern, welche Erzeuger der Verständigkeit und der übrigen Tugenden genannt werden. Doch es kam eben hier Plato auf eine genauere Abwägung der Verdienste der Dichter gegen die anderen Schöpfer geistiger Produkte nicht an, indem er überhaupt nur das Wesen der höheren geistigen Produktivität in's Licht setzen wollte. Auch hat der Tadel gegen Homer im Staate wohl vornehmlich die Tendenz, die zu widerlegen und zu beschämen, welche behaupteten, Homer habe die Griechen Alles gelehrt (606, e.), welche Plato dadurch lächerlich macht, daß er zeigt, Homer habe sie nichts, d. h. nichts Bestimmtes, nichts, was von irgend einem sicheren Einflusse sei, gelehrt. Uebrigens sind im Symposion wie im Phädrus wohl auch darum besonders die Dichter so höflich behandelt und mit direkten Anklagen verschont, weil hier die That selbst gegen sie spricht, — das Symposion und der Phädrus als Kunstwerke der Rede, die zugleich von der tiefsten philosophischen Einsicht zeugen, sollten nach Plato's Absicht ohne Zweifel am deutlichsten das Mangelhafte der nur nachahmenden Kunst zeigen. Daß mit dem Phädrus so etwas beabsichtigt sei, wird, wer an die Foderungen denkt, welche an die wahre Redekunst dort gemacht werden, wohl nicht unwahrscheinlich finden; und was das Symposion betrifft, bezwecken nicht hier die Reden des Agathon, ja auch des Aristophanes, im Vergleich mit den Erörterungen des Sokrates, auf das Deutlichste die Beschämung der Dichter? Aristophanes zwar deutet das Wahre an, aber er deutet es eben nur an, während es Sokrates zu vollkommner Klarheit entwickelt. Und zuletzt sehen sich beide Dichter genöthigt selbst das Dasein einer höheren Poesie anzuerkennen, die Tragisches und Komisches vereine. Daß aber unter dem Dichter, der dieß vermöge, Plato sich selbst meinte, ist schon

oben behauptet worden, und wird wohl schwerlich geläugnet werden können.

44) Die im Texte aufgestellte Behauptung, daß Plato's Ideen nichts als abstrakte Begriffe wären, sobald er sich selbst irgend deutlich über sie ausspräche, und daß sie eben deßhalb mit Kunstidealen nichts gemein hätten, scheint einer Rechtfertigung zu bedürfen, um so mehr, als auch neuerdings H. Ritter in seiner Geschichte der Philosophie, Th. 2, S. 267 ff., in dem Abschnitte von der Platonischen Dialektik auch Ideen des Einzelen, Besonderen bei Plato nachzuweisen unternommen hat. Aber die Stellen, welche er für seine Behauptung anführt, beweisen durchaus nicht das, was er durch sie beweisen will. Theät. 184, d. wird keineswegs die einzele Seele als Idee angesehn; denn wenn es dort heißt, „daß es seltsam wäre, wenn es viele Arten der sinnlichen Wahrnehmung in uns gäbe, ohne daß diese alle *εἰς μίαν τινὰ ἰδέαν εἴτε ψυχὴν εἴτε ὅτι δεῖ καλεῖν* gemeinschaftlich hinstrebten, *ᾗ διὰ τούτων οἷον ὀργάνων αἰσθανόμεθα, ὅσα αἰσθητά*, mit der wir vermittelst jener als sinnlicher Werkzeuge wahrnehmen, was wahrnehmbar wäre": so ist hier *ἰδέα* durchaus nicht für Idee in strengerem Sinne des Wortes zu nehmen, — denn mit der Idee der Seele nehmen wir doch nicht die Dinge wahr, sondern mit der Seele selbst, — sondern es ist von dem gemeinsamen Streben aller Wahrnehmungen nach einer geistigen Gestalt hin, in der sie sich gleichsam koncentriren, die Rede. Gesetzt aber auch, *ἰδέα* wäre hier Idee im prägnanten Sinne, so würde dadurch immer nur die Idee der Seele mit der wirklichen Seele, nicht aber die Seele an und für sich mit der einzelen, individuellen Seele identificirt werden, denn nicht von dem, was nur der einzelen, individuellen Seele, sondern was der Seele an sich zukömmt, ist hier die Rede. Eben so wenig nun ist im Phädo 102, b. von einer Idee des Einzelen, Besonderen die Rede. Denn wenn es hier heißt, daß Simmias nicht durch das Simmiassein den Sokrates überrage, sondern durch die Größe, welche er eben habe, und nicht deßwegen, weil Sokrates eben Sokrates sei, sondern weil dem Sokrates die Eigenschaft der Kleinheit zukomme im Vergleich mit der Größe des Simmias: so läßt sich doch auf keine Weise beweisen, daß unter dem Simmiassein und Sokratessein die Idee des Simmias und des Sokrates verstanden sei, sondern es ist damit offenbar das, was für die Vorstellung den Simmias zum Simmias u. s. w. macht, gemeint. Eine Idee aber oder einen Begriff des einzelen Menschen mochte Plato eben so wenig sich geneigt fühlen anzunehmen, wie er von

einer Idee eines einzelen bestimmten Feuers, mit welcher die Idee des Menschen im Parmenides auch zusammengestellt wird (Parmenid. 130, b. *τί δ', ἀνθρώπου εἶδος χωρὶς ἡμῶν καὶ τῶν οἷοι ἡμεῖς ἐσμὲν πάντων, αὐτό τι εἶδος ἀνθρώπου ἢ πυρὸς ἢ καὶ ὕδατος*), oder auch von der Idee einer einzelen *κλίνη* etwas wissen will. Es gibt nur **ein** Feuer an sich, nur **eine** *κλίνη* an sich, einen Urstuhl, so zu sagen, welcher als Schema bei allen besonderen Stühlen zum Grunde liegt, dieß ist klare Platonische Lehre. Auch wird im Staate eine Idee (*εἶδος*, eigentlich Art, Gattung) ausdrücklich nur von einer **Vielheit** von Dingen, die ein und denselben Namen tragen, angenommen (Staat 596, a. *εἶδος γάρ πού τι ἓν ἕκαστον εἰώθαμεν τίθεσθαι περὶ ἕκαστα τὰ πολλὰ οἷς ταὐτὸν ὄνομα ἐπιφέρομεν* ff. *οἷον εἰ θέλεις, πολλαί πού εἰσι κλῖναι καὶ τράπεζαι· ἀλλ' ἰδέαι γέ που περὶ ταῦτα τὰ σκεύη δύο, μία μὲν κλίνης, μία δὲ τραπέζης*, vgl. auch Timäus 51, c. *ἆρ' ἔστι τι πῦρ αὐτὸ ἐφ' ἑαυτοῦ* ff.); das Sokrates- und Simmiassein aber gilt hier offenbar nur von dem einzelen, bestimmten Sokrates und Simmias. Und auch deßwegen ist dabei an eine Idee nicht zu denken, weil die Einzelwesen zu der Idee, welche in ihnen sich darstellt, wie besonders deutlich im Phädo gelehrt wird, immer in dem Verhältnisse stehn, daß sie schlechter, mangelhafter sind, als die Idee selbst, ihr nur ähnlich sind, aber sie nie rein und vollkommen in sich darstellen (Phädo 74 e bis 75, e.), wie z. B. allen Dingen, denen man Gleichheit, Größe, Schnelligkeit u. s. w. zuspricht, nicht absolute Größe, Gleichheit, Schnelligkeit zukömmt, sondern immer nur eine unvollkommene und relative. So könnte denn unter dem Simmias- und Sokratessein nichts Anderes als das Simmias- und Sokrates-Ideal verstanden werden, ein Begriff, der jener Stelle ganz fremd ist. Und konnte wohl überhaupt Plato in dem Sinne von einer Idee eines einzelen Menschen sprechen, daß er ein Urbild, ein Ideal desselben darunter verstanden, wenn doch die Ideen bei ihm immer als Objekte der Erkenntniß, nicht der unsicheren Meinung dargestellt werden, in deren Bereich doch solche Ideale sicherlich fallen würden. Daß aber in der Sprache doch das Individuum Sokrates, Simmias u. s. w. mit einem bestimmten Namen bezeichnet wird, darin konnte Plato durchaus keinen Grund finden, auch eine Idee des Sokrates u. s. w. anzunehmen. Denn insofern die nomina propria eine **Bedeutung** haben, also auch Zeichen eines Begriffes, Nachahmungen des Wesens der Dinge sind (s. Kratyl. 423, e. *τί οὖν; εἴ τις αὐτὸ τοῦτο μιμεῖσθαι δύναιτο,*

ἑκάστου τὴν οὐσίαν, γράμμασί τε καὶ συλλαβαῖς, ἆρ' οὐκ ἂν δηλοῖ ἕκαστον ὅ ἐστιν (wo natürlich bei dem *ἕκαστον* auch nicht an jedes einzele Ding, sondern an die Dinge, insofern sie eben als besondere durch die Worte der Sprache dargestellt werden, zu denken ist, an die Farbe, die Stimme z. B. an sich, auch wohl an rothe und gelbe Farbe u. s. w., aber nicht an dieß Roth hier oder jenes Roth da u. s. w., für welches rein Individuelle eben Begriff und Wort fehlt, vgl. die scharfsinnige Erörterung über das Dieses in Hegel's Phänomenologie des Geistes, Werke B. 2, herausgegeben von J. Schulze, S. 76 ff.): insofern bezeichnen sie nicht mehr nothwendig dieß oder jenes Individuum, sondern sind in der That appellativa. Sind nun aber so Plato's Ideen aller Individualität entkleidet, so ist der Abstand zwischen ihnen und Kunstidealen wohl vollkommen klar; und erscheint das Individuelle bei Plato im Gegensatze gegen die Idee immer als etwas Untergeordnetes, Niedriges, Unvollkommenes, wie doch nicht geläugnet werden kann: so konnten die Werke der Kunst, auch die vollkommensten, als solche sich immer keiner großen Gunst bei ihm erfreuen. Denn in dem Kunstideale, sei es nun ein Ideal des Dichters oder des bildenden Künstlers, ist doch immer grade das Individuelle zugleich das Mustergültige. Nicht etwa die Idee der Weisheit, oder der Kraft, der Jugend oder des Alters u. s. w. will uns der Künstler darstellen, — dann würde er in ein mattes Allegorisiren verfallen, — ein Olympischer Zeus ist nicht etwa das Ideal der höchsten Kraft, gemäßigt durch göttliche Milde, das Ideal eines mächtigen, weisen und huldvollen Herrschers, er ist dieß allerdings, aber alles dieß macht ihn noch nicht zu dem, was er ist, obwohl es Züge sind zu seinem Bilde, er ist ein Zeus, der Zeus der Hellenen, der Zeus des Homer, der Zeus des Phidias — mit individueller Bestimmtheit nach allen Seiten hin, und eben das Individuelle ist zugleich das Ideale.

45) Mit den Worten des Diogenes in Bezug auf die Cyniker „*παραιτοῦνται δὲ καὶ τὰ ἐγκύκλια μαθήματα· γράμματα γοῦν μὴ μανθάνειν ἔφασκεν ὁ Ἀντισθένης τοὺς σώφρονας γενομένους, ἵνα μὴ διαστρέφοιντο τοῖς ἀλλοτρίοις· περιαιροῦσι δὲ καὶ γεωμετρίαν καὶ μουσικὴν καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα*" scheint es nicht recht zu stimmen, daß doch Antisthenes den Homer erklärte und gewisse moralische Nutzanwendungen aus den Worten des Dichters zog, s. Dio Chrysost. *ιγ. περὶ Ὁμήρου·* vgl. Buttmann's Schol. in Hom. Odyss. p. 9. Doch die Sache genauer betrachtet dient wohl eine Nachricht mehr zu näherer Bestimmung der

anderen, (besonders wenn man bei Diogenes mit dem Cod. Arundel. ἢ σώφρονας γενομένους statt τοὺς σώφρονας ff. liest), als daß sie einander widerstritten. Als nothwendige Bildungsmittel erschienen ihnen die Künste und Wissenschaften nicht, denn der Weise ist αὐτάρκης, er bedarf nicht πολλῶν λόγων und μαθημάτων (s. Beck in der oben angeführten Abhandlung S. 21), die ihn nur von seinem wahren Ziele ablenken könnten; nur insofern sie für die sittliche Ausbildung unmittelbar benutzt werden können, sind sie nicht zu verschmähen. Solche Dichterstellen waren es denn auch ohne Zweifel, welche Diogenes die Knaben auswendig lernen ließ (vgl. wiederum Beck l. c.).

46) Wenn in dem Ausspruche Polemo's, daß Homer ein epischer Sophokles und Sophokles ein tragischer Homer sei, Friedrich Schlegel einen Beweis der großen ästhetischen Einsicht dieses Mannes findet, so kann man ihm dieß wohl zugeben. Die Schilderung aber, die er von dem Charakter und der geistigen Eigenthümlichkeit Polemo's entwirft, um diese hohe Einsicht zu erklären, widerspricht gradezu Allem, was uns Diogenes über diesen Mann überliefert. Denn wenn Schlegel sagt (s. Gesch. der Poesie der Griechen u. Römer, Bd. 1, S. 127): „er besaß jenes Uebermaaß sittlicher und sinnlicher Reizbarkeit, ohne welches man nie zur Empfindung des höchsten Schönen gelangen kann. Darin lag vielleicht auch der erste Keim zu den üppigen Ausschweifungen seiner Jugend": so hätte er wenigstens auch das konsequente Bestreben des Philosophen, nach seiner Konvertirung diese Reizbarkeit zu dämpfen, ein Bestreben, das ihm nach Diogenes in dem Grade gelang, daß er den Schein wenigstens völliger Unempfindlichkeit erreichte, erwähnen und seine ästhetischen Urtheile nicht allein aus dieser früheren, nun unterdrückten Reizbarkeit erklären sollen, eben so wenig, wie man seine eignen, nehmlich Friedrich Schlegels, Urtheile aus späterer Zeit durch die Eigenthümlichkeit, welche etwa der Verfasser der Lucinde zeigt, begreiflich zu machen versuchen dürfte. Uebrigens ist in der Schilderung Polemo's bei Diogenes das ἀστεῖος (ἀστεῖός τις καὶ γενναῖος) durchaus nicht zu ertragen; und ich schlage vor, αὐστηρός, welches zu dem αὐχμός und βάρος, welche Eigenschaften er von seinem Lehrer Xenokrates angenommen hatte, sehr wohl paßt, zu lesen.

47) Warum die Worte Wolken V. 527. ἀλλ' οὐδ' ὣς ὑμῶν ποθ' ἑκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς, ironisch gemeint sein sollen, wie Esser behauptet, dissert. de prima et altera quae fertur Nub. Aristoph. recens. Bonnae 1823. p. 28,

sehe ich nicht. Sie stehen offenbar im innigsten Zusammenhange mit dem Folgenden: „ἐξότου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν ὁ σώφρων ,τε χὠ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην ff. Die Einsichtigeren unter seinem Publikum, verspricht Aristophanes, werde er nicht im Stiche lassen, das heißt, er werde noch fernerhin geistreiche Komödien für sie dichten. Denn seitdem er durch den entschieden sich aussprechenden Beifall derselben (nicht grade der Kampfesrichter, denn deren Urtheil war größtentheils abhängig von dem des Publikums) mit seinen *Δαιταλεῖς* sich Ehre eingelegt habe, seitdem sei er durch Glauben und Zuversicht mit seinem Publikum verbunden. So liegt denn wohl in der Bezeichnung des gesammten Publikums mit *σοφοί* eine gewisse Ironie, indem sie sich hier eben nicht als *σοφοί* gezeigt hatten; aber da der Dichter doch auch offenbar einen besseren Theil desselben anerkennt, so ist kein Grund vorhanden, warum er nicht unter den *δεξιοί* eben diesen besseren Theil verstanden haben soll, vor dem er später die, welche an gemeinen Possenspielen Gefallen fänden, entschieden absondert. Sonst sieht man doch überhaupt nicht ein, warum es heißt *ὑμῶν* und nicht *ὑμᾶς τοὺς δεξιούς*. Denn etwa die Richter unter diesen *δεξιοί* zu verstehn, ist durchaus nicht zulässig, da Aristophanes doch keineswegs allein den Richtern, sondern überhaupt seinem Publikum, es auch künftig nicht im Stiche zu lassen, versprechen will. Ueberhaupt richtet hier durchaus, wie auch sonst meistentheils, Aristophanes die Anrede, durch die er den äußeren Erfolg seiner Komödien sicherzustellen strebt und über Unbill, die ihm in dieser Hinsicht widerfahren, sich beschwert, nicht an die Richter, sondern an die Gesammtheit der Zuschauer, und daß er den Erfolg eben sowohl von dem Urtheile der Zuschauer wie der Richter abhängig glaubt, dafür ist eine beweisende Stelle Vögel 445. *ὄμνυμ' ἐπὶ τούτοις πᾶσι νικᾶν τοῖς κριταῖς, καὶ τοῖς θεαταῖς πᾶσιν·* Wie aber hier unter den Zuschauern zwei Klassen, die, *οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν*, die *δεξιοὶ τῶν θεατῶν*, und die, welche über gemeine Possenspiele lachen, unterschieden werden, so unterscheidet er in den Ekklesiazusen 1155. auch unter den Richtern die *σοφοί* und die *γελῶντες ἡδέως*, glaubt aber hier beiden, jenen durch die geistreichen Ideen, diesen durch die Späße seiner Komödie genügen zu können, und in der That sind die Ekklesiazusen auch an der Gattung witziger Einfälle, die selbst dem roheren Geschmack zusagen, besonders reich. In den Fröschen freilich, einem Stücke, zu dessen richtiger Beurtheilung ohne Zweifel eine nicht minder hohe Bildung als zu der der Wolken

gehörte, rühmt sich der das Publikum repräsentirende Chor der Mysten, daß Aeschylus und Euripides ihren Wettkampf vor ihm immer schon auf eine recht feine und witzige Weise durchführen könnten, denn bei den Zuschauern hätten sie keinen Mangel an Einsicht zu befürchten, so daß die Feinheiten der Reden ihnen verborgen bleiben könnten. Jetzt stehe es nicht mehr so um sie (wie im Aeschyleischen Zeitalter nehmlich, ist wohl die Meinung); denn sie hätten ihre Schule durchgemacht u. s. w. Aber einestheils soll dieser Chor der Mysten, wie hernach gezeigt werden wird, doch nur einen Theil des Publikums repräsentiren, anderntheils legt auch nicht ohne Ironie Aristophanes dem Chor dieses Selbstlob in den Mund. Zur Beurtheilung des Standpunktes, auf dem Aristophanes sich sein Publikum dachte, dienen auch noch Wespen 1074 und Ritter 502. in anderer Beziehung.

48) In Bezug auf die Kontroverse, ob die zwei von Diogenes B., c. 5, 2. aus Aristophanes Wolken angeführten Verse: „*Εὐριπίδης δ' ὁ τὰς τραγῳδίας ποιῶν Τὰς περιλαλούσας οὗτός ἐστι, τὰς σοφάς*", wirklich den Wolken angehören, ob der ersten oder einer zweiten Recension derselben, und wenn sie den Wolken, die wir noch haben, angehören, wo sie ihren Ort gehabt haben, ob ferner *Εὐριπίδου* (oder lieber *Εὐριπίδῃ*) oder *Εὐριπίδης* zu schreiben, und ob unter dem Euripides im letzteren Falle Euripides selbst oder Sokrates zu verstehen ist, endlich ob sie überhaupt dem Aristophanes angehören, oder dem Komiker Telekides, und wunderlich korrumpirt von Diogenes uns aufbewahrt worden sind, in Bezug auf diese ganze Kontroverse begnüge ich mich hier die Schriften, in denen sie abgehandelt worden, nachzuweisen, ohne mir selbst ein Urtheil in der Sache anzumaßen. S. Reisig Aristoph. Nub. praef. XX sq., Esser de prima et altera quae fertur Nubium Aristoph. editione, p. 62., Süvern über Aristophanes Wolken S. 58, Anm. 1., Reisig im Rheinischen Museum für Phil., Gesch. und Gr. Philosophie, 2ter Jahrg. 2tes Heft über die Wolken des Aristoph. S. 197 ff., Aristoph. Fragm. ex recens. G. Dindorfii, Lips. 1829. So viel übrigens steht fest, daß der Tadel, der in den Wolken gegen Sokrates gerichtet wird, meist eben so gut, zum Theil besser auf Euripides paßt als auf Sokrates; und daß es Aristophanes in den Wolken zugleich mit auf Euripides abgesehen habe, gesteht auch Süvern zu, indem er in Bezug auf die Frage, ob bei dem Sokrates der Wolken Aristophanes nicht öfter zugleich an Euripides gedacht habe, sagt: „das stehe allerdings einem Dramatiker frei, den Geist und die Tendenz

vieler in gemeinschaftlichen Beziehungen stehenden Menschen in einer dazu geeigneten Person seinem Publikum zu versinnlichen, und deswegen auch manche in jenen vereinzelte Züge, wofür sich Anknüpfungspunkte in dieser finden, in deren Darstellung zu verweben; und dieß habe Aristophanes gewollt, indem er die domus Socratica durch ihren Mittelpunkt, Sokrates selbst als Meister der Spekulantenschule, vorstellte."

49) Daß Aristophanes dem Euripides in der That eine sehr hohe Bedeutung beimaß, ja wohl eine höhere als irgend einem anderen unter den Vertretern des von ihm bekämpften Princips, davon überzeugt uns besonders auch die Unermüdlichkeit des vielseitigen Dichters in Bekämpfung dieses einen Gegners. Nicht nur in den Thesmophoriazusen, in den Fröschen und in den Acharnern bekämpfte er ihn, sondern auch unter den uns nicht erhaltenen Komödien waren der Proagon (s. Dindorf Fragm. Aristoph. p. 68), der Aeolosicon (s. Grauert de mediae Gr. com. natura etc., Rhein. Museum für Philologie, Geschichte und gr. Philosophie, 2ter Jahrg. 1tes Heft, S. 59, u. 3tes Heft, S. 499 ff.), wahrscheinlich auch die Lemnierinnen (s. Dindorf p. 149) und die Phönissen (ebendas. S. 195) gegen Euripides, namentlich gegen dessen Kretenserinnen (wovon weiter unten), Aeolus, Hypsipyle und Phönissen gerichtet. Einzele spöttische Anspielungen aber auf Euripides enthielten, wie der Friede, die Wolken und die meisten anderen uns erhaltenen Stücke des Aristophanes, unter den uns nicht erhaltenen das Alter (s. Süvern über Aristoph. Drama „das Alter", S. 36), der Gerytades (s. Dindorf Fragm. p. 111) und wahrscheinlich auch die *Δαιταλεῖς* (ebendas. p. 45). In dem Gerytades wurde auch Aeschylus, wohl als Liebling der Alten, erwähnt (ebendas. Fragm. p. 7.). Vgl. auch die Worte des Aristophanes in Bezug auf Aeschylus: *σκότον εἶναι τεθνηκότος*, die wohl auch mit Dindorf (Fragm. incert p. 221.) zum Gerytades zu rechnen sind. Danach ist denn auch die Bemerkung des Scholiasten zu Aristoph. Fröschen 55., der auch Grysar de tragoed. Gr. qualis fuit Demosth. temp. p. 14., Beifall giebt, zu berichtigen: *διὰ τί μὴ ἄλλο τι διασύρει τῶν πρὸ ὀλίγου διδαχθέντων καὶ καλῶν, Ὑψιπύλης, Φοινισσῶν, Ἀντιόπης* u. s. w., denn gegen die Phönissen richtete er ein ganzes Stück, und auch die Hypsipyle und Antiope werden hie und da durchgezogen.

50) Im Tempel gebährend wird nach den Scholien zu Aristoph. Fröschen 1080. (1107. Schol. ed. Dindorf.) die Auge von Euripides dargestellt. Gebährende scheint er auch sonst auf die Bühne gebracht zu haben, die Canace nehmlich im

Aeolus, vgl. für Beides Matthiä Fragm. Eurip. p. 95 und p. 16. (Aeolus Fragm. 17.), und für das Letztere besonders Grauert a. a. O. p. 54.

51) Der merkwürdige Vers des Euripides, der das älteste Dokument für die berüchtigte Theorie von der reservatio mentalis zu sein scheint, findet sich Hippolytus 607. Es sind Worte des Hippolytus, welcher der Amme, ehe sie ihm die Liebe der Phädra entdeckte, Schweigen hatte zuschwören müssen, und nun, empört, für den Augenblick den ihm, dem nichts Arges Ahnenden, abgenommenen Eid für unverbindlich erklärt. Die Vertheidigung des Dichters übernimmt hier dessen Scholiast zu dieser Stelle, und führt sie gründlich durch. Seine Worte sind folgende: „οὐ καθολικῶς δὲ τὸ τοιοῦτον, ἀλλὰ νῦν, ἐπείπερ ἡ γραῦς, πρὶν εἰπεῖν τὸ πάθος αὐτῷ, καὶ πρὶν εἰς ἔννοιαν ἐλθεῖν αὐτὸν τοῦ ῥηθησομένου, ὅρκον ᾔτησεν τῆς σιωπῆς καὶ τῆς διανοίας· ὁ δὲ μὴ προειδὼς ἐφ' ἃ ὤμοσεν, ὤμοσε· φησὶν ἡ γλῶσσα προπετέστερον καὶ παρὰ γνώμην τῆς φρενὸς ὀμώμοκεν. Ἀριστοφάνης καθολικώτερον νοήσας φησὶ, τὸν Εὐριπίδην ὑβρίζειν τῆς γλώττης τὴν διάνοιαν, ὡς ἂν μὴ τὰ δόξαντα τῇ κρίσει τῆς διανοίας φθεγγομένης. ἄλλως τε φαίνει διὰ τῶν ἑξῆς τὸ εὐσεβὲς αὐτῶν (soll wohl αὐτοῦ heißen, τοὐμὸν εὐσεβές bei Euripides) φυλάττων· φησὶ γὰρ, (V. 652) εἰ μὴ λόγοις θεῶν ἄφρακτος ᾑρέθην", (fehlerhaft ist εὑρέθην geschrieben bei Matthiä, Eurip. trag. T. 1, p. 470. oben) ὥστε μήτε δόκησιν αὐτῷ ἐπιορκίας πλάττειν. So scharfsinnig aber auch diese Vertheidigung ist, so behält doch auch Aristophanes mit seinem Tadel Recht. Denn erstens hat der Vers ganz die Form und das Gepräge einer allgemeinen Sentenz, so daß die Versuchung, ihn über seine bestimmte Sphäre hinaus anzuwenden, durch den Dichter selbst herbeigeführt wird; dann liegt jedenfalls etwas Schiefes in der Fassung, die Euripides dem Gedanken gegeben, was eben Aristophanes Frösche 102. durch „die Zunge, die einen Meineid geschworen hat, abgesondert von dem Sinn, ja wider Willen desselben", so daß also der Sinn von aller Schuld unberührt bliebe, in's Licht setzen will. Die Zunge nehmlich für sich kann überhaupt keinen Eid schwören, immer ist es der Sinn der schwört, und diese Trennung der Zunge und des Sinnes ist reine Sophisterei. „Die Zunge also von dem Sinne zu trennen (wie der Scholiast des Euripides sagt, denn statt ὑβρίζειν ist gewiß mit Pflugk, Eurip. trag. Vol. 1, p. XL, not. χωρίζειν zu lesen), als wenn sie nicht das, was dem Urtheile des Verstandes sich empfehle, ausspräche", bleibt jedenfalls etwas Verkehrtes

und gibt zu gerechtem Spotte, ja wegen der Verführung zur Gleichgültigkeit gegen den Eid, die darin liegt, auch zu ernster Rüge, Anlaß. So richtet denn auch nicht nur in zwei Stellen in den Fröschen, sondern auch in den Thesmophoriazusen (275) Aristophanes die Pfeile des Spottes gegen sie. Hier kehrt Mnesilochos den Satz um und sagt zu Euripides auf dessen Schwur bei allen Göttern, daß er ihm beistehen werde: „So gedenke dessen, daß das Herz geschworen hat, die Zunge nicht; zu keinem Eide zwang ich sie" (Worte, die sonderbarer Weise Rötscher, Aristoph. und sein Zeitalter S. 231, für die Euripideische Sentenz selbst nimmt). Solche Kautelen nehmlich sind nöthig bei dir, Euripides, meint Mnesilochos, um sicher zu sein, daß du deinen Eid haltest, ich muß dir in's Gedächtniß rufen, daß ich von deinem Sinn, nicht von deiner Zunge den Eid verlange, und soll einmal Sinn und Zunge beim Eide von einander gesondert werden, nun so mag nur der Sinn geschworen haben, nicht die Zunge, setzt er spottend hinzu. Uebrigens wird der Vers in den Fröschen (101), *φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὀμόσαι καθ' ἱερῶν*, von Voß durchaus fehlerhaft so übersetzt „das Herz, nicht wollend, schwöre bei Heiligem," da *ὀμόσαι* von *ἐθέλουσαν* abhängig ist, *φρένα οὐκ ἐθέλουσαν* aber wie *γλῶτταν ἐπιορκήσασαν* als Apposition zu *τοιουτονί τι παρακεκινδυνευμένον* zu betrachten ist.

Ueber anderweitige Anführungen der Sentenz des Euripides s. Voß zu den Thesmophoriazusen V. 275 und Rötscher a. a. O. Uebrigens möchte ich kaum sagen, daß Plato in den angeführten Stellen, Theät. 154, d und Sympos. 199, a, des Euripideischen Ausspruchs spotte, er wendet ihn auf seine Weise an, ohne über den Gehalt desselben an sich irgend ein Urtheil auszusprechen oder auch nur anzudeuten.

52) Worauf das Lob sich gründe, das bei Aristophanes (Frösche 959) Euripides sich selbst ertheilt, er habe *οἰκεῖα πράγματα οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν*, in die Tragödie eingeführt, halte ich für nöthig mit einigen Worten nachzuweisen, da bei Jacobs in seiner vortrefflichen Charakteristik des Euripides (s. Charaktere der vornehmsten Dichter, 5ten B. 2tes St. S. 335 ff.) und bei A. W. von Schlegel in seiner geistvollen Kritik dieses Dichters (über dramat. Kunst und Literatur, S. 198 ff.) über diesen Punkt nur Weniges sich findet. Einige wenige Beispiele, in denen das Bestreben des Dichters, recht weitläuftige Schilderungen der *οἰκεῖα πράγματα* oder Reflexionen über dieselben mitten in die Darlegung der tragischen Handlung hineinzuflechten, recht klar hervortritt, mögen hier

genügen. Einerseits sind es die gewöhnlichen häuslichen Verhältnisse, Ehe und Kinderzucht, die häuslichen Beschäftigungen u. dgl., welche gar zu gern der Dichter schildernd und reflektirend uns vor Augen stellt. Solche Betrachtungen sind es, welche Medea, von der man eine ganz andere Sprache erwartete, V. 230—255, vor dem Chore der Korinthischen Frauen anstellt. „Nur mit großem Aufwand von Schätzen bekomme ein Weib einen Mann, und dann habe es einen Herrn an ihm, das Schlimmste aber sei die Unsicherheit, ob auch einen guten. Denn einer Frau gereiche es nicht zum Ruhme, sich von ihrem Manne zu scheiden, auch könne sie nicht einen Mann ausschlagen; indem sie nun aber in ganz neue Sitten und Bräuche hinein versetzt werde, möchte sie einen Wahrsagegeist haben, um sogleich zu wissen, wie sie sich nun zu benehmen habe, da sie ja früher noch nicht gewußt habe, was für einen Gemahl sie bekommen werde. Wenn aber nun der Gatte ihr redliches Streben sich in seine Art zu fügen durch gute Behandlung lohne, so sei ihr Leben allerdings neidenswerth; im entgegengesetzten Falle aber sei der Tod besser. Denn der Mann könne, wenn er mit seinen häuslichen Verhältnissen nicht zufrieden wäre, dem Ueberdruß abhelfen, indem er außer dem Hause bei Freunden und Genossen sein Vergnügen suche; die Frau dagegen müsse nur auf den Einen immer hinblicken. Auch minder gefahrlos sei das Leben der Frauen nicht, als das der Männer, im Gegentheil — eine Niederkunft sei schwerer zu überstehn, als drei Schlachten." Aehnlicher Art nun sind auch des Hippolytus Reflexionen, als die verbrecherische Liebe der Phädra gegen ihn ihm kund wird (V. 620), über die vielerlei Uebel, die eine Frau über ihren Mann bringe, über die Verschwendung seines Vermögens für Putz, zu der sie ihn verleite, über den Verdruß, den man von schlechten Schwägersleuten dann wohl zu erdulden habe, daß, müsse einmal eine Frau genommen werden, die einfältige immer noch die beste sei u. dgl. Aber mit solchen Reflexionen sind die Tragödien des Euripides überhaupt überschwemmt. Vgl. noch Alcestis 330, wo Alcestis in ihren Abschiedsworten an ihre Tochter das besonders beklagt, daß sie ihr bei ihrer Niederkunft nicht werde beistehn können, ferner Andromache 930, wo die Nothwendigkeit, die Weiber sorgfältig eingesperrt zu halten und nicht andere Weiber, die ihnen Schlimmes lehren könnten, zu ihnen zu lassen, auseinandergesetzt wird (s. auch Troad. 649), und Elektra 1069 ff., wo Elektra ihrer Mutter eine Strafpredigt hält, deß Inhalts, ein Weib, das in Abwesenheit ihres Mannes sich putze, tauge nichts. Dazu kommt

denn noch die häufige Schilderung häuslicher Beschäftigungen, besonders des Webens und Spinnens, s. Hekuba 1129. Orestes 1411. Elektra 305., auch Hekuba 360. Troad. 193. 493., und die Vorliebe zu solchen Schilderungen wollte, wie es scheint, auch Aristophanes in der Euripides nachgedichteten Monodie in den Fröschen, s. besonders V. 1346 ff., lächerlich machen. Doch auch sonst treten bei Euripides an die Stelle eines getreuen Bildes der Heroenwelt Schilderungen der *οἰκεῖα πράγματα*, ich erinnere nur an die Scene in der Iphigenia in Aulis, V. 329 ff., wo Agamemnon zu einem Demagogen gemacht wird, der alle schlechten Künste anwendet, um sich beim Volke beliebt zu machen zum Zwecke der Erlangung der Feldherrnwürde. Vgl. auch Porson zu Eur. Orest 1106.

53) Ueber den Telephus des Euripides, der vor allen Dramen dieses Dichters vollgepropft gewesen zu sein scheint von sophistisch-geschwätziger, rechthaberisch unverschämter Rednerei, s. Matthiä fragm. Euripid. p. 339—346. Die im Texte angeführten Verse bilden bei Matthiä das 5te Fragment, und dabei macht denn auch dieser Gelehrte auf die Entlehnung des Hackblocks in den Acharnern aus dieser Stelle aufmerksam. Die alberne redselige Vertraulichkeit, welche der Charakter der Rede des als Bettler verkleideten Telephus an die Atriden war, zeigen besonders deutlich fragm. VIII. *ἐρεῖ τις, οὐ χρῆν· ἀλλὰ τί χρῆν; εἴπατε,* fragm. IX. *καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; ἢ πολλοῦ γε δεῖ*, und XII. *τὸν δὲ Τήλεφον οὐκ οἰόμεσθα* (nehmlich *δρᾶσαι ἂν ταῦτα*, denn so etwas mußte auch bei Euripides vorhergehen, wenn auch die Worte Aristophanes nicht genau angeführt hat). Uebrigens sind ohne Zweifel auch noch mehre andere Verse in den Acharnern, über welche die Scholiasten nichts bemerken, aus dem Telephus entlehnt. Nicht nur der von Elmsley bezeichnete (s. Matthiä S. 341.): *ἰὼ στρατηγοὶ πλέονες ἢ βελτίονες*, Acharn. 1078, eine Probe von der Grobheit, durch die sich Telephus auch auszeichnete, (s. auch Frösche 840 mit den Schol. und Matth. fragm. Eurip. CXCIX), sondern auch V. 593. *ταυτὶ λέγεις σὺ τὸν στρατηγὸν, πτωχὸς ὤν*, und wahrscheinlich auch die Anrede des Dicäopolis an Lamachus, *ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε, Εἰ πτωχὸς ὢν εἶπόν τι κἀστωμυλάμην*, welche zeigt, wie Telephus mit Grobheit kriecherische Unterwürfigkeit zu vereinigen wußte; vor diesen Worten braucht man statt *ὦ Λάμαχ' ἥρως* bloß *'Αγάμεμνον ἥρως* zu lesen. Auch das *λυπηρὸς ἴσθ' ὤν, ἴσθ' ὀχληρὸς ὤν*, s. V. 456, 460, gehört wohl dem Telephus des Euripides an, (obwohl das Letztere auch Worte der Alten in der Helena an den, auch sehr zudringlich sich

zeigenden Menelaus sind, 452.), wie von der Antwort V. 471 *καὶ γὰρ εἴμ' ἄγαν 'Οχληρὸς, οὐ δοκῶν γε κοιρανοὺς στυγεῖν*, bestimmt gelehrt wird. Wenn aber nach solcher Weisung Telephus, wie hier Dicäopolis, immer noch auf seinem Verlangen bestand, so soll die Art unverschämter Zudringlichkeit, auf die auch das Bewußtsein lästig zu sein keinen Eindruck macht, dadurch lächerlich gemacht werden. Vergleicht man aber hiermit die Verse aus den Thesmophoriazusen (1075. 76.) in der Scene, wo die Echo in Euripides Andromeda lächerlich gemacht wird, *νὴ Δί' ὀχληρά γ' εἰςῄῤῥηκας λίαν*, Worte der Andromeda, und ein zweites *λίαν*, nachgetönt von der Echo, so wie den ganzen Verlauf dieser Scene mit jener dem Telephus nachgebildeten aus den Acharnern: so sieht man wohl, daß der Tadel, lästig zu fallen durch sinn- und ohrenbetäubenden Wortschwall nicht einer einzelen Person des Euripides, sondern dem Dichter selbst, der sich in dieser Manier gefiel, gelten sollte.

54) Auf die Charakterzeichnung des Menelaus in Euripides Helena scheinen sich die Worte in den Thesmophoriazusen zu beziehn, *ἐγὼ δὲ Μενελάῳ σ'* (nehmlich *ὅμοιον μάλιστ' εἶδον*, s. den vorhergehenden Vers), *ὅσα γ' ἐκ τῶν ἰφύων*, wie nach Suidas für *ἀφύων* zu lesen ist (s. Dindorf comment. in Aristoph. comoed. Vol. VIII. der Invernizischen Ausg., S. 496). Der Sinn nehmlich ist: und ich finde dich ganz ähnlich dem Menelaus, in so weit er nehmlich aus des Euripides Fabrik, vom Gemüsemarkt des Euripides herkommt, d. h. nicht dem echten Menelaus, sondern dem von Euripides, dessen Mutter bekanntlich eine Gemüsehändlerin gewesen sein soll, ins Gemeine umgebildeten, dem mit Heldenmuth und Heldenthaten bramarbasirenden, in der That aber nur in der Rolle des unverschämten Bettlers und zuletzt des bereitwilligen Vollführers der von Helena ausgedachten Ränke sich darstellenden Helden von Euripides Erfindung. Noch verächtlicher aber erscheint Menelaus in der Andromache und in dem Orestes des Euripides (über Menelaus in letzterem Stücke vgl. De tragicis Gr. etc. ex ipsorum aetate et temporibus judicandis aequaliumque judiciis commentatio scr. Ellendt, Königsb. 1827. Schulprogr.); und es wollte vielleicht Aristophanes die oben angeführten Worte überhaupt auf den Menelaus des Euripides, nicht nur auf den in der Helena, bezogen wissen. In der Andromache wird dem Menelaus ins Besondere auch das Unvermögen, im Anblicke der Reize seines ehebrecherischen Weibes seinen gerechten Racheplan festzuhalten, bitter vorgeworfen, s. V. 620: „als du auf ihren Busen blicktest,"

heißt es dort, „da warfst du das Schwerdt weg und nahmst ihren Kuß an," eine Herabwürdigung des Menelaus, auf die bei Aristophanes in der Lysistrata Lampito hindeutet, V. 155. ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα Γυμνᾶς παρεσιδὼν ἐξέβαλ', οἴω, τὸ ξίφος· vgl. Pflugk zu der bezeichneten Stelle der Andromache, Biblioth. Gr. cur. Jacobs et Rost, Vol. XI, p. 57. Doch zeigt sich in den Trojanerinnen des Euripides Menelaus standhafter in seinem Betragen gegen Helena. Uebrigens zeigt die angeführte Stelle aus den Thesmophoriazusen recht deutlich, was überhaupt Aristophanes zu dem Spott über Euripides Herkunft veranlaßt. Nur insofern Geist und Styl des Dichters von der Niedrigkeit seiner Herkunft zeugte, konnte dieselbe für Aristophanes ein Gegenstand des Spottes sein. Vgl. Voß zu den Acharnern, V. 486. und Rötscher a. a. O. S. 236. Anm.

55) Daß Macareus das vollkommenste Bewußtsein über das, was er that, hatte und seine Handlung als eine rechtmäßige vor sich und Anderen geltend zu machen strebte, beweist besonders die von Matthiä Fragm. Eurip. Aeolus p. 8 angeführte Stelle aus dem Dionysius: ἐν τῷ Αἰόλῳ ὁ Μακαρεύς ἐστιν ὁμιλήσας τῇ ἀδελφῇ καὶ λανθάνων καὶ συμβουλεύων τῷ πατρὶ τὰς ἀδελφὰς τοῖς ἀδελφοῖς συνοικίσαι. Vgl. auch Grauert a. a. O. S. 50 ff.

56) Die Rolle einer Kupplerin spielt bekanntlich die Amme im Hippolytus. Und mehr einer Kupplerin als einer Königin angemessen, — dieß können wir dreist mit den Scholien zum Ajax des Sophokles, V. 520 ὁ δέ γε Εὐριπίδης μαστροπικώτατα εἰσάγει τὴν Ἑκάβην λέγουσαν „ποῦ τὰς φίλας ff.," und mit A. W. von Schlegel a. a. O. S. 213 behaupten, vgl. auch Porson zur Hekuba V. 822 — lauten allerdings die Worte, mit denen Hekuba den Agamemnon an die Freuden der Liebe, die ihm Kassandra gewährt habe, erinnert, wie sehr auch der Scholiast des Euripides zu der angeführten Stelle der Hekuba sie in Schutz nimmt, wie es scheint, in direkter Polemik gegen den Scholiasten des Ajax begriffen. Denn „οὐ μαστροπώδεις οἱ λόγοι, sagt er, ἀλλ' ἀφαιρεθεῖσα τὸν τῆς τύχης ὄγκον (denn so ist wohl statt τὴν τύχης bei Matthiä zu schreiben) εἰς πᾶν ὁτιοῦν καταβαίνει, καθομιλοῦσα τοῖς καιροῖς καὶ λέγουσα τοιαῦτα, δι' ὧν ἔμελλε θηρᾶσθαι βοήθειαν. Aber es fragt sich eben, ob eine solche Erniedrigung zu plebejen Grundsätzen nicht entwürdigend ist für Hekuba und überhaupt für die Tragödie. Als Kupplerin trat nach Grauert, Rheinisches Museum a. a. O. S. 52, auch im Aeolus die Amme der Canace auf. Der Vers, τί δ' αἰσχρὸν,

ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ, gehört nach der Meinung dieses Gelehrten ihr an.

57) Beinah durchgängig führt die Leidenschaft der Liebe den Namen „Krankheit oder auch Mißgeschick," bei Euripides. Diktys fragm. 7. p. 156 bei Matth. καὶ γὰρ οὐκ αὐθαίρετοι βροτοῖς ἔρωτες. οὐδ' ἑκουσία νόσος· σκαιόν τι δὴ τὸ χρῆμα γίγνεσθαι φιλεῖ Θεῶν ἀνάγκας ὅστις ἰᾶσθαι θέλει· vgl. zu den letzten Worten Hippolyt 438. Troaden 1035. μὴ — τὴν νόσον τὴν τῶν θεῶν προσθεὶς ἐμοὶ, κτάνῃς με. Ino fragm. IX. ὅσον νόσημα τὴν Κύπριν κεκτήμεθα. Hippolyt 477. νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου. Ebend. 493. εἰ μὲν γὰρ ἦν σοι μὴ 'πὶ συμφοραῖς βίος Τοιαῖσδε ff. s. auch 433. Aeolus, die Anfangsworte (nach Valckenaer) Μακαρεὺς ἔρωτι τῶν ὁμοσπόρων μιᾶς πληγεὶς τέως μὲν ἐπεκράτει τῆς συμφορᾶς.

58) Den Aeschylus begrüßt Sophokles, s. Frösche 788 ff., da er zur Unterwelt herabgestiegen ist, welches kurz vor der Aufführung der Frösche des Aristophanes geschehen war, mit Kuß und Händedruck, wogegen dieser, Artigkeit mit Artigkeit vergeltend, auf dem tragischen Throne, den er eingenommen und den ihm Euripides streitig machen will, dem Sophokles einen Platz neben sich einzuräumen bereit ist (ὑπεχώρησεν αὐτῷ τοῦ θρόνου, nach der Erklärung des Callistratus, s. Scholien: οὐχ ὡς παραδεδωκότος Αἰσχύλου τὸν θρόνον, ἀλλ' ὡς παραδεδεγμένου αὐτὸν καὶ ὑποκεχωρηκότος). Jetzt nun, da der Streit durch Euripides begonnen, will Sophokles auf dem tragischen Throne als ein solcher, der an Aeschylus Stelle den Kampf fortzuführen bereit ist, sich niederlassen, um, wenn Aeschylus siege, ruhig auf seinem Platze zu bleiben (ἕξειν κατὰ χώραν), sollte er besiegt werden, dann mit Euripides selbst einen Wettkampf der Kunst wegen einzugehn. Nicht so als wenn er sich grade unter dem Aeschylus gefühlt — im Gegentheile zeugt die Erklärung, wenn Aeschylus besiegt sein sollte, dann selbst den Kampf mit Euripides zu übernehmen, eher von dem Gefühle der Superiorität über Aeschylus —, aber dem Fürsten der tragischen Schaar, dem großsinnigen, dem ältern Dichter, dem Manne von regerem, leicht zu verletzendem Ehrgefühl überläßt er willig den Ehrenplatz, den er dem anmaßlichen Neuerer Euripides, dem Verderber der Kunst, nicht zugestehn will. Dafür erklärt ihn denn auch Aeschylus für den zweiten in der Kunst, und gibt ihm den tragischen Thron zu bewahren, so lange er in der Oberwelt weile. Vgl. Rötscher a. a. O. S. 213. Anm., der indeß die Stelle nicht ganz genau erklärt.

59) Mit vollem Rechte wird von dem Recensenten der

von B. Thiersch veranstalteten Ausgabe des Aristophanes in der Allg. Litz. Nov. 1832. 214., die Meinung, welche Thiersch aufstellte, als unstatthaft zurückgewiesen, als wenn die fünf tragischen Kampfesrichter durch Dionysus, Pluto, Sophokles, Aeschylus und Euripides repräsentirt werden sollten. Dionysus aber repräsentirt ohne Zweifel die tragischen Kampfesrichter; so wie das Publikum, oder vielmehr der bessere und gebildetere Theil desselben, denn die Vatermörder und Beutelschneider, die den Euripides so sehr erheben, können nicht gut mit zu diesem Publikum gerechnet werden, durch den Chor der Mysten repräsentirt wird. Nun ist Dionysus vorneweg eigentlich für Euripides gestimmt, s. Frösche 53. 100, und in der Geschmacksrichtung, als deren Repräsentant dieser zu betrachten ist, befangen (905. *οὕτω δ' ὅπως ἐρεῖτον ἀστεῖα*, vgl. 901, *καὶ μήτ' εἰκόνας, μήθ' οἷ' ἂν ἄλλος εἴποι*, also nichts als Originales und Neues), wie denn auch sein Charakter, weichlich und leichtfertig wie er ist, in ihm eher einen Verehrer des Euripides als des Aeschylus erwarten läßt. Leicht läßt er sich daher einreden, daß seine frühere Vorliebe für Aeschylus bloß in seiner damaligen Dummheit ihren Grund gehabt (917. 989); auch ist es Aeschylus, dem er vornehmlich, ungeachtet er sich einer gewissen Achtung gegen ihn nicht ganz entschlagen kann, immer etwas am Zeuge zu flicken sucht (1023, 1036, 1074, 1149, 1158, 1279), indem er seine Worte in's Lächerliche zu ziehen bestrebt ist. Als er endlich ein Urtheil fällen soll, schwankt er lange und verschiebt die Entscheidung (1412. 1433); beides wären gescheidte Männer und er wolle kein Urtheil über sie fällen; denn den einen, ohne Zweifel den Euripides, für den dieß beinahe ein stehendes Prädikat ist, halte er vorzugsweise für gescheidt, an dem andern habe er seine Freude, an dem Aeschylus nehmlich (vgl. bes. Frösche 1468: *αἱρήσομαι γὰρ, ὅνπερ ἡ ψυχὴ θέλει*, für diese Erklärung entscheidet sich auch Bohtz in seiner Dissertation de Aristophanis Ranis p. 21.), für den das alte durch die in Euripides Schule eingesogene verfeinerte Bildung unterdrückte Gefühl, welches freilich fast nur durch Aeußerlichkeiten sich bestimmen ließ, und eben daher keine besonders feste Wurzeln fassen konnte (s. 916. 1028.), wieder zurückzukehren scheint. Endlich zur Entscheidung gedrängt, erklärt er sich, des eigentlichen Zweckes seiner Fahrt in den Hades gedenkend, einen Dichter nehmlich mit heraufzubringen, der den Staat in seiner schlimmen und schwierigen Lage gut berathen könnte, (1420) — für Aeschylus, lediglich das Letzte, nehmlich die Sentenzen über den Zustand des Staats, die beide Dichter

ausgesprochen, berücksichtigend, wie nach Aristophanes überhaupt schlechte Richter über dem Letzten das Frühere zu vergessen und deßhalb leicht dem letzten Stücke, auch wenn es nicht das beste war, den Preis zu ertheilen pflegten (Ekklesiaz. 1161). Durch diese Entscheidung nun wird dem Aeschylus ein doppelter Gewinn zu Theil, der Ehrensitz unter den tragischen Dichtern im Hades, um dessentwillen eigentlich die Bewohner der Unterwelt den Wettkampf hatten veranstalten lassen (779. 811), von dem dann zugleich Dionysus für seine Zwecke Nutzen zog, zunächst aber die Rückkehr auf die Oberwelt. In dem Unerwarteten nun und subjektiv nur wenig Begründeten der Entscheidung des Dionysus kann ich nicht umhin, eine Persiflage des Urtheils der dramatischen Kampfesrichter zu Athen zu erkennen, deren Urtheil meistentheils wohl auch mehr durch einzelne Sentenzen und Stellen, besonders politischer Tendenz, als durch den Kunstgehalt des ganzen Dramas motivirt werden mochte, wie ja selbst die Frösche des Aristophanes nach Dicäarch (s. die Inhaltsanzeige: *οὕτω δὲ ἐθαυμάσθη τὸ δρᾶμα διὰ τὴν ἐν αὐτῷ παράβασιν ὥστε καὶ ἀνεδιδάχθη, ὥς φησι Δικαίαρχος*) hauptsächlich wegen ihrer Parabase, in welcher der Chor die Aussöhnung mit manchen während der Herrschaft der Vierhundert kompromittirten Bürger anempfiehlt, und dem Schenker des Bürgerrechts an jene Sklaven, die bei den Arginusen gefochten, seinen Beifall zollt (s. die angeführte Recension 214. S. 426.), so große Bewunderung erregten, daß das Stück aufs Neue aufgeführt werden konnte.

60) Dieß *ἰαvοῖ* des Chors der Perser, welches Aristophanes, Frösche 1029, erwähnt, ohne daß es in unsern Persern zu finden wäre, hat zu mancherlei zum Theil ganz unstatthaften Hypothesen schon im Alterthume Veranlassung gegeben, auch zu der von doppelten Persern des Aeschylus, worüber die Scholien zu dieser Stelle nachzusehen sind. Zweierlei nehmlich ist es, was hier Schwierigkeit macht, erstens die Beantwortung der Frage, ob wirklich dieß *ἰαvοῖ* in der Tragödie des Aeschylus zu finden gewesen ist, oder, wie Viele meinen, bloß durch die lebhafte Phantasie des Dionysus an einer Stelle, wo es ihm besonders passend schien, hinzugedichtet worden sei; zweitens, welches denn die Stelle sei, wo es gestanden habe, oder wo es von Dionysus sei hinzugedacht worden. Um zuerst das Zweite zu erwägen, so wäre die Sache leicht abgethan, wenn man mit Voß übersezte „voll inniger Lust, traun, hört' ich da des Dareios Wort, des gestorbnen;" dann nehmlich würde bei der Erscheinung des Darius der Chor

die Hände zusammengeschlagen und sein *ἰαυοῖ* ausgerufen haben, in der That oder in der Phantasie des Dionysus. Aber daß so die Worte: *ἡνίκ' ἀπαγγέλθη περὶ Δαρείου τεθνεῶτος*, nicht übersetzt werden können, sieht Jeder. Auch Blomfields Vermuthung (s. Lange und Pinzger Aeschyli Persae zu V. 621), der in einem Verse des Chorgesanges, durch welchen Darius aus der Unterwelt citirt wird, *Δαρεῖ' ἰαυοῖ* gelesen haben will, paßt nicht zu den Worten des Aristophanes „hoch war ich erfreut, da Meldung geschah vom hingeschiednen Darius, und der Chor alsbald so zusammen die Händ' anschlug, ausrufend *ἰαυοῖ*." Die Anrufung des Darius nehmlich kann doch nicht ein *ἀπαγγέλλεσθαι περὶ Δαρείου* genannt werden. Auch hätte sich Dionysus sehr schlecht ausgedrückt, wenn das *ἀπαγγέλλειν* wie das *ἰαυοῖ* rufen auf den Chor zu beziehen wäre; dann müßte es doch heißen „als der Chor Meldung that u. s. w. und ausrief." Deßhalb glaube ich, daß man hier an ganz etwas Anderes denken muß, nehmlich an die Erzählung der Atossa von ihrem Traumgesichte, Pers. 170, in welchem sich ihr auch der gestorbene Darius darstellte, und die sie ja eben an den Chor richtet. Dieß war ein wirkliches *ἀπαγγέλλειν περὶ Δαρείου τεθνεῶτος*, wie er neben ihrem und seinem gefallenen Sohne Xerxes gestanden, und ihn bejammert habe. Zugleich mußte bei der Bedeutung, welche Traumgesichte für das Alterthum hatten, schon diese Erscheinung des Darius im Traume dem Chore als etwas höchst Verwunderungswerthes erscheinen; und leicht konnte er unmittelbar auf die Worte der Atossa, in denen sie davon Nachricht gab, die Hände zusammenschlagen und in ein *ἰαυοῖ* ausbrechen, das besonders auch deßhalb, weil es mitten unter die Worte der Atossa hineintönte, leicht in den Handschriften ausgelassen werden konnte, wiewohl auch sonst die Laute der Empfindung, besonders die ungewöhnlicheren, schwer durch die Schrift auszudrückenden, nicht immer niedergeschrieben wurden. S. Schol. zu Orest. 163. *τινές φασιν ὅτι φωνῇ θρηνώδει ἐχρήσατο ὁ χορὸς γραφῆναι μὴ δυναμένῃ, ἰυγμῷ ἰυγμοῦ τραχυτέρᾳ, ὅπερ εἰώθασι ποιεῖν αἱ γυναῖκες ἐπὶ τοῖς ὑπερβάλλουσι κακοῖς· ἃ γὰρ μὴ δύναται γράφεσθαι, ταῦτα δι' ἑτέρων προσώπων δηλοῦται* (nehmlich wo es möglich und zulässig ist). Man sieht hieraus zugleich, daß ich auf die erste Frage die Antwort gebe, daß meiner Meinung nach allerdings das *ἰαυοῖ* dem Aeschylus angehöre, dessen tragische Gravität mit einer gewissen derbkräftigen Natürlichkeit gepaart war, und der besonders an Naturlauten der Freude, des Schmerzes, der Verwunderung u. s. w. so überreich ist.

61) Ueber die Prologe des Euripides ist pro und contra viel geschrieben worden. Das treffendste Urtheil über sie enthalten wohl die Worte A. W. von Schlegels a. a. O. 215 und 216.; vgl. auch Ellendt de tragicis ex ipsorum aetate judicandis. p. 18., der auch von der Bedeutung des Spaßes mit dem *ληκύθιον* bei Aristophanes handelt und die Einförmigkeit der Prologen des Euripides dadurch getadelt glaubt: prologos illos omnium fabularum plane eosdem esse, nec ulla ferme re nisi nominibus mutatis facile cuivis fabulae Euripideae non minus commode posse praefigi, quam verba illa jocularia singulis versibus jambicis addi. Aber diese Einförmigkeit geht eben daraus hervor, daß sie fast alle im schlichtesten Erzählungstone beginnen, deßhalb kann dann immer ein Verbum in der 3ten Person angehängt werden, und ein *ληκύθιον* und *θυλάκιον* dazu, wegen des niedrigen Tones, in dem sich die Erzählung hält. Statt nominibus mutatis müßte es also doch wohl verbis oder vocabulis mutatis bei Ellendt heißen, denn nur der Charakter der Darstellung und die Construktion bleibt immer derselbe. Ob übrigens auch ein Spott über die Einförmigkeit in der Versbildung dabei von Aristophanes beabsichtigt worden, wage ich nicht zu entscheiden. Im Alterthum scheint man so etwas geglaubt zu haben, die Bezeichnung des *τροχαϊκὸν ἑφθημιμερές*, welches nach dem *πενθημιμερὲς ἰαμβικόν* vom jambischen Trimeter noch übrig bleibt, durch *ληκύθιον* und *Εὐριπίδειον* (s. Schol. zu Phöniss. 309 und zum Orest. 1369. ferner Schol. zu Aristoph. Lysistr. 824 und an mehren anderen Stellen) deutet darauf hin. Vgl. auch C. O. Müller Aeschylus Eumeniden, S. 97. Anm.

62) List und Schlauheit werden als die eigenthümliche Eigenschaft des Euripides erwähnt, Frösche 80. 773. Thesmoph. 94. 920. Und auch wo er *σοφός* genannt wird — sein gewöhnlicher Beiname —, ist es bisweilen mehr Pfiffigkeit als wirkliche Weisheit, um derentwillen ihm dieser Namen gegeben wird, s. Frösche 1451.

63) Daß Bellerophon von Euripides wirklich auf der Bühne emporfliegend oder wenigstens im Emporfliegen begriffen dargestellt wurde, bezeugen die Fragmente dieses Stücks, bei Matthiä Frg. XVI. XVII. XVIII., S. 110., so wie die Parodie des Euripideischen Bellerophon durch das Aufsteigen des Trygäus gen Himmel auf dem Käferroß bei Aristophanes (s. Friede, besonders V. 135. 147. 155.), wie auch bei andern Comödiendichtern.

64) Da über den Inhalt des Proagon, in dem nach

dem Schol. zu den Wespen V. 61 Euripides verspottet wurde, Dindorf bei Behandlung der Fragmente dieses Stücks nichts erinnert, (s. Frgm. Aristoph. S. 64—71): so scheint ihm das Verhältniß, in dem dieß Stück zu den Cretenserinnen des Euripides steht, ganz entgangen zu sein. Daß aber wirklich das Thyesteische Mahl jenes Stückes (s. Matth. Frgm. Eurip., frgm. XII und XIII.) im Proagon von Aristophanes lächerlich gemacht wurde, bezeugen unwidersprechlich die von Athenäus III, 95, d. aus dem Proagon angeführten Verse (bei Dindorf Frgm. II, S. 69): *Ἐγευσάμην χορδῆς ὁ δύστηνος τέκνων· Πῶς εἰςίδω ῥύγχος πέριξ κεκαυμένον*, in denen man *τέκνων* in *κύων* oder *τέκνον* zu ändern gar nicht nöthig hatte. Es sind die Worte des Thyestes, nachdem er seine Kinder gegessen hat und alsdann davon benachrichtigt wird, was für ein Mahl er gehalten habe. Ein Kindskopf liegt nach Aristophanes noch vor ihm, wie es scheint als Schweinskopf zugerichtet, welch gräßlicher Anblick für den unglücklichen Vater! Die Richtigkeit meiner Hypothese bezeugt ferner auch das siebente Fragment bei Dindorf: *Οἴμοι τάλας, τί μου στρέφει τὴν γαστέρα; Βάλλ' ἐς κόρακας. πόθεν ἂν λάσανα γένοιτό μοι;* Thyestes hat unbewußt das gräßliche Mahl gehalten, da durchwühlt ein seltsamer Schmerz seine Eingeweide. Durch Entleerungen glaubt er sich Erleichterung zu verschaffen, bis er erfährt, wie schrecklich er hintergangen worden. Eine größere Aehnlichkeit kann nicht leicht eine Parodie mit der parodirten Dichtung haben, als diese Verse mit denen, die Thyestes in dem gleichnamigen Stücke des Seneka spricht (V. 1000. vgl. auch 1042 und 43.), zeigen. Quis hic tumultus viscera exagitat mea? Quid tremuit intus? sentio impatiens onus, heißt es dort. Liegt nicht da die Frage nach dem Nachstuhl ganz nahe? Den Seneka hat nun freilich Aristophanes nicht parodirt; aber hat es nicht die größte Wahrscheinlichkeit, daß Seneka, wie er überhaupt gern dem Euripides folgt, auch hier des Euripides Worte nachgebildet habe, wenn man auch nicht mit Fabricius (Biblioth. Gr. V. II, p. 250) annehmen kann, daß der Thyest des Seneka als eine Uebertragung eines Thyestes des Euripides, den es bekanntlich niemals gegeben hat, zu betrachten sei? Der Becher beim Mahle gedenken alle drei, Euripides Cressae frgm. XII. bei Matthiä (p. 132), Aristophanes frgm. IV. bei Dindorf, und Seneka Thyestes 910, so wie des Blutbechers V. 917. Sonst erinnert auch die vestis squallida des Thyestes bei Seneka V. 525 an die *ῥάκη* des Euripideischen Thyestes (Matthiä S. 129).

Die zweite im Texte bezeichnete Parodie des Euripides findet sich in den Fröschen, V. 470—478., wo von Aeakus die schrecklichsten Drohungen gegen den als Herakles erscheinenden Dionysus ausgestoßen werden. *Νῦν ἔχει μέσος*, heißt es dort, *Τοία Στυγός σε μελανοκάρδιος πέτρα, Ἀχερόντιός τε σκόπελος αἱματοσταγὴς Φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περίδρομοι κύνες, Ἔχιδνά θ' ἑκατογκέφαλος, ἣ τὰ σπλάγχνα σου Διασπαράξει, πνευμόνων τ' ἀνθάψεται Ταρτησία μύραινα· τὼ νεφρὼ δέ σου Αὐτοῖσιν ἐντέροισιν ᾑματωμένω Διασπάσονται Γοργόνες Τιθράσιαι, Ἐφ' ἃς ἐγὼ δρομαῖον ὁρμήσω πόδα.* Hierzu bemerkt bei dem Worte *μελανοκάρδιος* der Scholiast: *καὶ τὰ μὲν ἑαυτῷ πλάττων λέγει, τὰ δὲ ἐξ Εὐριπίδου*, und zu *Ἔχιδνά τ' ἑκατογκέφαλος· ὁ τόπος οὗτος παρὰ τὰ ἐν Θησεῖ Εὐριπίδου· κάρα τε γάρ σου συγχέω κόμαις ὁμοῦ, Ῥᾶναι τε δ' ἐγκέφαλον, ὀμμάτων δ' ἄπο Αἱμοσταγεῖς πρηστῆρες ῥεύσονται κάτω* (Verse, die mannigfaltig verdorben sind; über die Verbesserung derselben durch Hermann s. Matthiä Frgm. Eurip., Theseus p. 355). Dann wieder zu *Ταρτησία μύραινα· παρὰ τὰ ἐν Θησεῖ Εὐριπίδου*, und endlich *ἀντὶ δὲ τοῦ εἰπεῖν ἔχιδναν μύραιναν εἶπε· τὸ γὰρ Στυγὸς, ἐπὶ πλησίον εἶπε τούτοις· ἔστι δὲ τὰ ἐν Θησεῖ πεποιημένα Εὐριπίδῃ· ἐκεῖ γὰρ τοιοῦτός ἐστι σπουδάζων ὁ Εὐριπίδης, οἷος ἐνταῦθα παίζων.* Hier ist die Zuversichtlichkeit auffallend, mit der der Scholiast behauptet, daß die Stelle eine Parodie von Euripideischen Versen im Theseus sei, da doch die Worte, die er allein aus dem Theseus anführt, nicht so große Aehnlichkeit mit unserer Stelle haben. Sollte nicht die Aehnlichkeit der ganzen Situation mit der bei Euripides, vielleicht auch die Identität der sprechenden Personen es gewesen sein, welche den Scholiasten des Aristophanes zu einer so zuversichtlichen Sprache bestimmte? Aber nicht dem Theseus des Euripides, sondern dem Pirithous, in dem ja Theseus auch eine Hauptrolle spielte, daher die Benennung des Stückes nach ihm bei dem Schol. eben nicht auffallend wäre (wie denn die Kretenserinnen bekanntlich auch unter dem Namen Atreus oder Thyestes angeführt werden), diesem Pirithous müßte dann die parodirte Stelle angehören. Hier wurden Theseus und Pirithous von den Furien gepeinigt dargestellt (s. Frgm. ed. Matthiae p. 302 und 304, oben); hier trat Aeakus auf, den Herakles um seinen Namen befragend (frgm. V.); hier konnte der trotzige Thürhüter an Herakles, der seinen Genossen in Bewachung der Pforten der Unterwelt, den Cerberus, hinwegzuführen kam, sehr gut ähnliche drohende

Worte richten, wie wir sie bei Aristophanes lesen, und die Martern des Theseus und Pirithous konnte er ihm vor Augen führen, um seinen Drohungen mehr Nachdruck zu geben. Ich stelle diese Vermuthung hier auf, ohne an eine Verbesserung der Worte des Scholiasten, durch die sie vielleicht bestätigt werden könnte, mich zu wagen. Hieß es etwa dort am Schlusse: *ἐκεῖ γὰρ τοιοῦτός ἐστι σπουδάζων Εὐριπίδῃ, οἷος ἐνταῦθα παίζων;* nehmlich Aeakus, dessen Drohungen doch hier wirklich nicht allzu ernstlich gemeint zu sein scheinen. Daß übrigens der Pirithous von Einigen dem Kritias zugeschrieben wurde, beweist nichts gegen meine Vermuthung.

65) Daß das *σεμνομυθεῖν* des Euripides in den Acharnern durch die Antworten, die er hier dem Dicäopolis auf seine ungestüm vorgebrachten Bitten ertheilt, lächerlich gemacht werden soll, ist wohl nicht zu bezweifeln. Man sehe besonders 449. *τουτὶ λαβὼν ἄπελθε λαΐνων σταθμῶν*, und 479. *ἁνὴρ ὑβρίζει· κλεῖε πηκτὰ δωμάτων.* Auch in den Fröschen tadelt der Chor die *σεμνοὶ λόγοι* des Euripides, 1496, nehmlich in sofern sie etwas Gesuchtes sind, nicht natürlich aus der Sache hervorgehn. Daß aber bei einem solchen Haschen nach dem Erhabenen wohl auch manche Fehlgriffe vorkommen, und das Neue und Ungewöhnliche überhaupt, wie wenig es auch erhaben sein mag, für das Erhabene gelten muß, das zeigen uns besonders die Worte, mit denen zuerst Euripides den ihn anrufenden Dicäopolis anredet, *τί λέλακας,* 410: ein Wort, das, sonst zur Bezeichnung der Vogelstimme und anderer thierischer Laute, dann auch für das Erkrachen bei leblosen Dingen, überhaupt zur Bezeichnung durchdringender, das Ohr gleichsam zerreißender Töne gebraucht (s. Schol. zu Eurip. Hekuba 667. vgl. Schol. zu Aristoph. Acharn. 410. *ἀντὶ τοῦ κέκραγας· λακεῖν γάρ ἐστι τὸ φωνεῖν*, wie für *πονεῖν* jedenfalls zu schreiben ist), als eine erhabene Bezeichnung der menschlichen Rede überhaupt, als welche es bei Euripides Hekuba 667 sogar eine Dienerin gebraucht, so wenig gelten kann, wie wenn man etwa Schrillen oder Kreischen für Reden schlechtweg sagen wollte. Wogegen die heiseren, durchdringenden Töne der orakelverkündenden Pythischen Priesterin sehr passend mit diesem Worte bezeichnet werden. Eine Andeutung aber dieses Unvermögens, sich auf der nur durch künstliche Mittel erreichten Höhe zu behaupten, finde ich auch in den Worten des Dicäopolis an Euripides, 410.: *ἀναβάθην ποιεῖς Ἐξὸν καταβάδην· οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.* Zunächst nehmlich wird allerdings, wie im Frieden 147, die Lahmheit der Helden des Euripides,

durch die allein er schon sie zu tragischen Personen zu machen glaubte, verspottet. Aber der Zusammenhang fodert doch noch einen anderen Sinn der Worte: „Du dichtest da oben auf einem Gerüste, während du auf plattem Boden dichten könntest"; und daß damit Aristophanes überhaupt die erkünstelte, nur scheinbare und zwecklose Erhabenheit der Euripideischen Tragödie bezeichnen will, wird dadurch bezeugt, daß er ihn nun wirklich auf seinem erhabenen Gerüst bleiben und von da herab erhabene Worte über ganz gemeine Dinge dem Dicäopolis zuschleudern läßt. So wird es denn aber auch mit den Worten „*οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς*, natürlich machst du Lahme," Aristophanes wohl nicht auf einen bloßen Spaß abgesehen haben, sondern er will damit, wie ich glaube, als natürliche Folge des Erkünstelten in der Erhabenheit des Dichters die ästhetische Lahmheit der Helden desselben, das Unvermögen, die Höhe, zu der sie sich manchmal wenigstens im Tone ihrer Rede emporschrauben, zu behaupten, uns begreiflich machen. Der innere Widerspruch, in den Euripides dadurch geräth, daß er erhaben sein will, und doch, weil ihm das Erhabene nicht natürlich ist, nicht durchweg groß und erhaben zu sein vermag, hat wohl zu den meisten Parodieen Euripideischer Verse bei Aristophanes Anlaß gegeben. Besonders in der Alcestis dieses Dichters ist Gemeines und Erhabnes auf das Bunteste untereinandergemischt. Daher häufige Parodieen auf Verse dieses Stücks. Acharn. 893 wird der gewiß zu seiner Zeit sehr berühmte Vers aus der Alcestis 380: *μηδὲ γὰρ θανών ποτε Σοῦ χωρὶς εἴην*, von Aristophanes dadurch verspottet, daß ihn Dicäopolis bei ihm auf den Aal, den ihm als einen heißersehnten Gastfreund der Böoter überbracht hatte, anwendet, und zu den pathetischen Worten „Denn im Tod auch möcht' ich nie Von dir getrennt sein", statt des Schlusses des Euripides „die allein getreu mir war", hinzugefügt „wenn dich Mangold eingehüllt." Aber sind nicht diese Worte wirklich etwas komisch im Munde des Admetus, der die Ursache des Todes der Alcestis ist, indem er sie für sich sterben läßt? Aus ähnlichem Grunde wohl, und zugleich glaube ich ihres metrischen Charakters wegen, werden in den Wespen 750 die klagenden Ausrufungen des Admetus, nachdem Alcestis sich für ihn geopfert, s. V. 886, parodirt, *κείνων ἔραμαι* ff. Auch die Abschiedsworte, welche Alcestis an ihr eheliches Bett richtet: *σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται Σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως·* werden von Aristophanes Ritter 1250 verspottet, indem sie Kleon in der Form auf sich anwendet, „*ὦ στέφανε, χαίρων ἄπιθι! καὶ σ' ἄκων ἐγὼ*

λείπω· σὲ δ' ἄλλος τις λαβὼν κεκτήσεται, κλέπτης μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως." Hier indeß bot schon die Sache an sich eine komische Seite dar, und auch das Gedrechselte der Form, in der Alcestis ihre Empfindungen ausspricht, gab der Verspottung Raum. vgl. auch Wissowa S. 26, der mit Recht auch das urgirt, daß grade Kleon so reich an Euripideischen Erinnerungen ist. Daß die Worte aus Euripides Medea 625: ξὺν θεῷ δ' εἰρήσεται, von Aristophanes deßhalb verspottet werden (s. Plutus 114), weil sie für den Charakter der Medea sich nicht passen, vermuthet mit gutem Grund Valckenaer zu den Phöniss. V. 615. (Atticam vetulam potius decebat quam ferocissimam Medeam, quod hanc dicentem facit Eurip. Medea v. 625. σὺν θεῷ δ' εἰρήσεται). So wird auch das Gemeine und des Königs der Könige durchaus Unwürdige in den unwilligen Worten des Agamemnon an Menelaus „Ἴθ' ὅποι χρήζεις," die im Telephus standen, für Aristophanes ein Grund zu parodirender Anführung. Dem ἄδικος λόγος nehmlich in den Wolken (V. 891) legt er sie in den Mund, für den sie sich sicher besser passen. (S. Matthiä Frgm. Eur., Telephus, p. 344. Daß wirklich, wie Elmsley vermuthet hat, diese Worte von Agamemnon an Menelaus gerichtet sind, zeigt deutlich, was darauf folgt „οὐκ ἀπολοῦμαι τῆς Ἑλένης οὕνεκα"). Auch die Deliberation, die Helena über die zu wählende Todesart anstellt, s. Helena 293, gehört zu den von Aristophanes wegen eines falschen Pathos bei gemeinem, sonst komischem Inhalt (s. besonders V. 299) verspotteten Stellen. (S. Thesmoph. 868: τί οὖν ἔτι ζῶ τῶν κοράκων πονηρίᾳ; vgl. auch Ritter 80: κράτιστον οὖν νῷν ἀποθανεῖς· ἀλλὰ σκόπει Ὅπως ἂν ἀποθάνοιμεν ἀνδρικώτατα, mit Helena 288: θανεῖν κράτιστον· πῶς θάνοιμ' ἂν οὖν καλῶς;)

66) Die Monodie in den Fröschen scheint, wie auch Asklepiades bemerkt, s. Schol. zu V. 1359, theilweise der, in welcher Hekuba im Stücke gleiches Namens ihren Traum von der von einem Wolfe ergriffenen Hirschkuh in höchster Ekstase erzählt, nachgebildet zu sein. Es verhält sich nehmlich der ekstatische schauervolle Gesang der Hekuba beinah eben so zu der Handlung des Stücks, welche außer der Opferung der Polyxena durchaus aller tragischen Würde und Erhabenheit entbehrt und mit der Weissagung des Polymestor, daß Hekuba in einen Hund werde verwandelt werden, schließt, wie die pathetische Beschreibung des schrecklichen Traumgesichts in der Monodie in den Fröschen zu dem Gegenstande desselben, dem Entlaufen der Glauke mit einem gestohlenen Hahne. Nicht

allein die Monodie also, sondern das ganze Stück und die Monodie eben hauptsächlich in ihrem Verhältnisse zu dem ganzen Stück parodirt Aristophanes. Pflugk wird dieß freilich nicht zugeben wollen, da er überhaupt im Prooemium zu seiner Ausgabe der Hekuba diese Tragödie gegen jeden Tadel zu vertheidigen sucht. Aber so scharfsinnig er auch die Vertheidigung des Euripides führt, so kann ich doch weder die Art, wie die Weiber ihre Rache verüben, noch das Umhertappen des geblendeten Polymestor auf der Bühne, noch viel weniger aber die Weissagung von der bevorstehenden Verwandlung der Hekuba echttragisch finden. Denn was in's Besondere das Letzte anbetrifft, so mag es immerhin ein sehr trauriges Schicksal sein, in eine Bestie verwandelt zu werden, (s. Pflugk, Prooem. p. 6); des Lachens kann man sich aber doch nicht erwehren, wenn man sich die alte, runzlige und zusammengeschrumpfte Hekuba, die uns überhaupt weder durch ihre niedrige Rachsucht noch durch ihre Geschwätzigkeit sehr für sich hat einnehmen können (vgl. A. W. von Schlegel, a. a. O. S. 252), nun gar zum Hunde erniedrigt denken soll. Auch ist diese Lächerlichkeit dem Spotte des schärfsten Kritikers des Euripides nicht entgangen. Aristophanes verspottet den Euripides, der auch noch anderswo eine solche Weissagung von der Verwandlung der Hekuba angebracht hatte, welche lautet: *Ἑκάτης ἄγαλμα Φωσφόρου κύων ἔσει*, mit den Worten, „*καὶ κύων ἀκράχολος Ἑκάτης ἄγαλμα Φωσφόρου γενήσομαι.*" Hier ist besonders das Epitheton *ἀκράχολος* nicht außer Acht zu lassen. *Ἀκράχολος* im höchsten Grade hatte sich die Hekuba gezeigt, deßhalb soll sie ein *κύων ἀκράχολος* werden. Dieß sagt freilich Euripides nicht und es war auch keineswegs seine Meinung, aber wie er die Hekuba geschildert hat, denkt sich jeder diesen Grund hinzu für ihre Verwandelung in einen Hund, und dadurch wird das Lächerliche der Vorstellung noch erhöht. Das Fragment des Aristophanes s. bei Porson zu Eurip. Hekuba 1255 und bei Dindorf Aristoph. Frgm. ex incert. fab. XLIX. p. 214.

67) Auch den Sigmatismus des Euripides wollte wohl Aristophanes durch den ihm nachgedichteten Chorgesang lächerlich machen. Wenigstens hat das σ in ihm ein gewaltiges Uebergewicht über alle seine Brüder im Alphabet. Ueberhaupt sind in dem ganzen Chorgesange die Zungenbuchstaben auf eine merkwürdige Weise präpotent, wodurch er denn den lüsternen, buhlerischen Charakter erhält, den Dionysos bei Aristophanes V. 1308 mit den Worten „*αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβίαζεν, οὔ*" (einer ironischen Verneinung mit der

Kraft starker Bejahung) bezeichnet. Besonders haben die ersten beiden Verse ganz den Charakter lispelnden, flüsternden Liebesgeschwätzes und Gekoses. Die Stellen, aus denen einzele Bilder, die den Gesang bilden, entnommen sind, weisen die Scholiasten nach, die singenden Eisvögel nehmlich in der Iphigenie (aber in der Taurischen, V. 1059., nicht in der in Aulis sind sie zu finden, s. Voß zu V. 1308), die webende Spinne im Meleager, den Delphin in der Elektra 433, das Uebrige in der Hypsipyle. Nicht ohne Absicht aber wählt Aristophanes drei Bilder aus, die uns mit der Musikliebe der Thiere, die sie uns vor Augen führen, bekannt machen. Es liebt nehmlich Euripides in seinen Chören uns mit lauter Gesang zu umgeben. So begnügt er sich in dem angeführten Chore der Taurischen Iphigenie V. 1058 ff. nicht mit den Klagegesängen des Eisvogels, auch den Schwan müssen wir singen, Pan flöten, Apollo die Töne der Leier mit Gesang begleiten hören; in einem anderen Chore aber desselben Stücks führt er uns wenigstens die singenden Chöre der Nereiden vor, und läßt uns den pfeifenden Ton des die Wellen schlagenden Steuerruders hören. Und auch in dem Klagegesange, mit dem Iphigenie auftritt, hat Alles Ton und Stimme, auch das, was in der Wirklichkeit keine hat; Gewebe sind schöntönend (V. 213), und das Unheil der dahinzuschlachtenden Fremdlinge ist ein mißtönendes (*δυςφόρμιγγα ἄταν*, V. 216. eigentlich also „das traurige Citherklänge ertönen läßt"). Am Auffallendsten bleibt es immer, daß Aristophanes auch der Spinne Webeschiff, das doch noch Niemand schnurren gehört hat, den Euripides sangreich nennen läßt, der doch bloß das Webeschiff selbst so zu nennen scheint. Sollte nicht auch damit auf die geistige Feinhörigkeit dieses Dichters von dem Komiker hingedeutet werden? Was endlich den letzten Vers des Euripideischen und nicht Euripideischen Chorgesanges betrifft, *περίβαλλ', ὦ τέκνον, ὠλένας*, der aus der Hypsipyle genommen ist, so ist wohl die Meinung Matthiä's (s. Fragm. Eurip. p. 192.) die richtige, daß dieß Worte der Hypsipyle an ihr Kind sind, das sie in den Armen hält. Halten wir nun mit der Parodie dieses Verses die der Klagen der dem Minotaurus vorgeworfenen Kinder in den Wespen des Aristophanes zusammen (s. V. 311 f., vgl. die Schol. und Matthiä Fragm. Eurip., Theseus, p. 356.), so dürfen wir wohl die Meinung aussprechen, daß Aristophanes überhaupt den Theatercoup des Euripides, durch Vorführung von Kindern auf die Bühne zu rühren, zu rügen beabsichtigte. Ueber den Tadel, der das Metrische der Euripideischen Chöre trifft,

s. Bothe zu V. 1238. und über den Anapäst im Anfange des zuletzt angeführten Verses G. Hermann Elementa doctr. metr. p. 539. Die Doppelfrage des Aeschylus, V. 1323 u. 24., scheint Bothe nicht recht verstanden zu haben, indem er den zweiten Vers so korrigirt: *τί δαί; τούτου ἐρᾷς; Δι. ἐρῶ*, wo das *ἐρῶ* eine etwas alberne Ironie wäre. Aeschylus läßt nehmlich, um den Unterschied zwischen dem Charakter der von Euripides angewendeten Versform und der richtigen gleich hörbar und fühlbar zu machen, auf den Euripideischen Vers einen mit der richtigen Form folgen.

68) Daß die Worte selbst in den aus Aeschylus Agamemnon entnommenen Versen des zu seiner Verspottung gebildeten Chorgesangs bei Aristophanes die Klänge der Cither nachahmen, davon wird sich jeder überzeugen, der die Stelle laut liest. Auch Voß scheint darauf hinzudeuten, wenn er in der Anm. zu V. 1295. seiner Uebersetzung der Frösche sagt: „vermuthlich waren die Klänge griechischer Lieder den Gitarrenschlägen angepaßt." Das Phlattothratt aber scheint Voß für eine bloße Fiktion des Aristophanes zu halten, der dadurch die Nachahmung der Citherklänge durch die Worte des Gesanges noch kenntlicher habe machen wollen (so verstehe ich wenigstens seine nicht ganz deutlichen Worte). Mir jedoch scheint Aristophanes gewisse eigenthümliche Citherklänge, welche zwischen den Worten gehört wurden, durch sein Phlattothratt nachgebildet zu haben, denn wäre das Phlattothratt rein ersonnen, so hätte doch der Scherz, den Dionysus damit treibt, V. 1295 u. 96, gar zu wenig Grund und Boden.

69) Die tragische Würde glaubt Euripides von Aeschylus schon dadurch verletzt, daß er überhaupt eines Hahnes in der Tragödie Erwähnung thue. S. Frösche 935. *εἶτ' ἐν τραγῳδίαις ἐχρῆν κἀλεκτρυόνα ποιῆσαι.* Ob Aristophanes darin derselben Meinung mit ihm gewesen, ist schwer zu entscheiden. Doch scheint er aus ähnlichem Grunde die Vergleichung eines treuen wachehaltenden Dieners in Aeschylus Agamemnon 3. mit einem Hunde in den Wespen durch Xanthias Worte, der sich einen Genossen der vor Gericht geführten Hunde nennt, zu parodiren (V. 916. mit den Schol.). Die Vorliebe überhaupt für Bilder und lebendige Anschauungen aus der Thierwelt, besonders für Anschauungen des kräftigeren, kühneren Thierlebens und Bilder seiner seltsameren, phantastischen Schöpfungen ist Aristophanes bei Aeschylus keineswegs entgangen, vgl. Vögel 807, eine Anspielung auf eine Stelle, wo Aeschylus nach Art der Fabeldichter dem durch einen befiederten Pfeil verwundeten Adler menschlichen Verstand und mensch-

liche Rede zutheilt, indem er ihn die Worte sprechen läßt: „τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς Ἁλισκόμεσθα (s. die Schol. zu der angeführten Stelle, wo die Worte aus Aeschylus Myrmidonen angeführt werden). Vgl. auch Wespen 1100 mit den Schol. zu dieser Stelle, und den in den Fröschen 1285 f. von Euripides zur Verspottung des Aeschylus aus Versen des Agamemnon zusammengesetzten Chorgesang, von dem schon oben die Rede gewesen ist. Und auch in dem Behagen, welches Aeschylus an Erwähnung von Flüssen und Bergen fand (s. die Bemerkung des Euripides Frösche 928 und 1056., vgl. auch V. 1383 und den Schol. zu der ersten Stelle), zeigt sich dieselbe Lust an kühnen, kräftigen Naturanschauungen und Naturbildern, und durch alles dieß wollte uns Aristophanes doch gewiß Aeschylus als befangen in einer Manier, — in einer Manier, die der des Euripides grade entgegengesetzt sei, darstellen. Solche kühne Naturbilder des Aeschylus, die Aristophanes parodirt, sind auch: der Blitz die Schaufel des Zeus, (s. Aristoph. Vögel 1244. und die dort von Voß angeführte Stelle aus dem Agamemnon, obwohl nach dem Schol. auch Sophokles dieses Bildes sich bedient haben soll), und die Arme der Wogen, s. Frösche 703 (716) mit dem Schol.

70) Als urkräftiger Genius wird Aeschylus von dem Chore in den Fröschen (V. 820) bezeichnet durch den Beinamen „φρενοτέκτων ἀνήρ, ein Mann von schöpferischem Geiste", und auch die λόγοι αὐτόπρεμνοι, mit denen er nach der Meinung des Chors V. 903 sich auf des Euripides Versgewirbel zu stürzen und es zu zerstreuen im Begriffe ist, sollen wohl nicht schlechtweg mächtige, gewaltige Worte sein, mit der Wurzel ausgerissene, also mit der größten Kraftanstrengung geschleuderte Worte, sondern es wird auch auf die kühneren, freieren Wortbildungen des Aeschylus, Bildungen, die von einer frischen inneren Triebkraft der Sprache des Dichters zeugen, damit hingedeutet. (Vgl. über das Wort Bothe zu den Fröschen V. 854 in seiner Ausgabe. Im Verständnisse der Stelle folge ich sonst Voß, der übersetzt: „aber der mit sammt der Wurzel Reißet Wort' aus, kommt gestürzt", es ist nehmlich wohl aus dem Dativ αὐτοπρέμνοις λόγοις der Akkusativ λόγους f. zu ἀνασπῶντα zu ergänzen). Ja selbst die αὐτόκομος λοφία, der Busch eignen Haars, scheint auf das Urkräftige des Aeschylischen Genius anspielen zu sollen. Und davon ist denn wohl auch eine Folge die Festigkeit des inneren Gefüges der Wortbildungen des Dichters (ῥήματα γομφοπαγῆ), so wie überhaupt das Mächtige und Kräftige,

das ihnen eigen ist, Eigenschaften, um derentwillen sie gewaltige Schiffsbohlen, die Aeschylus auf seinen Gegner schleudern werde, genannt werden. (V. 823–25, eine Stelle, die Voß ganz falsch verstanden hat, indem er den Aeschylus die Schiffsbohlen des Euripides zersplittern läßt. Die Worte bedeuten: er wird schleudern fest zusammengefugte Worte, bohlenweise sie losreißend, *ἀποσπῶν τὰ ῥήματα, ὥσπερ πίνακας ἀπὸ πλοίων· οὐχ, ὡς Εὐριπίδης, σκινδαλμούς*, d. i. einzele Splitter, wie der Scholiast richtig erklärt).

71) Da hier nicht eine Charakteristik und Kritik der Poesie des Euripides, sondern nur eine Darlegung der Principien der von Aristophanes gegen diesen Dichter geübten Kritik beabsichtigt wird, so kann eine umständliche Beweisführung, durch welche das Gegründete der Ausstellungen, die Aristophanes an Euripides Darstellung macht, in dieser Schrift wohl nicht erwartet werden. Nur da, wo Beispiele aus den Tragödien des Euripides nothwendig sind, um uns den Sinn und die Bedeutung der kritischen Bemerkungen seines Gegners vollkommen klar zu machen, schien die Anführung belegender Stellen zweckmäßig. Von dem Aenigmatischen der Euripideischen Darstellung, den scheinbaren Widersprüchen, welche dieser Dichter liebt, führt Bothe zu den Acharn. 365. mehre Beispiele an. Vgl. noch Phöniss. 360. *μῆτερ, φρονῶν εὖ κοὐ φρονῶν ἀφικόμην Ἐχθροὺς ἐς ἄνδρας.* Phöniss. 1645. *εἴπερ γε πόλεως ἐχθρὸς ἦν, οὐκ ἐχθρὸς ὤν* (Polynices trat als offner Feind auf gegen Theben, da doch Theben seine Vaterstadt war, zu deren Freunde ihn die Natur bestimmt hatte. Vgl. 1455. *φίλος γὰρ ἐχθρὸς ἐγένετ᾽, ἀλλ᾽ ὅμως φίλος*). Elektra 1231. Hekuba 566. *ὁ δ᾽ οὐ θέλων τε καὶ θέλων* f. Helena 696. *ὅτι μέλαθρα λέχεά τ᾽ ἔλιπον οὐ λιποῦσ᾽.* Iphig. in Taur. 554. Orest: *ἔστ᾽ ἄθλιός γε, κοὐδαμοῦ καὶ πανταχοῦ·* Bacchen 313. *νῦν γὰρ πέτει τε καὶ φρονῶν οὐδὲν φρονεῖς.* Iphig. in Aul. 456. *παρὼν δ᾽ Ὀρέστης ἐγγὺς ἀναβοήσεται Οὐ συνετὰ συνετῶς* (nicht Verständliches verständig, ein Spiel mit dem Worte *συνετός*, wie Phöniss. 1507 und Iphigen. in Taur., wo es V. 1061 von dem Eisvogel heißt, er singe *εὐξύνετον ξυνετοῖσι βοάν*). Iphig. in Aul. 1126, *ὁ νοῦς ὅδ᾽ αὐτὸς νοῦν ἔχων οὐ τυγχάνει.* Daher bitten sich denn die auf so dunkle Weise Angeredeten häufig eine nähere Erklärung der an sie gerichteten Worte aus, s. besonders Alcestis 540. Einen ähnlichen Charakter, wie diese Oxymora, trägt denn auch die eigenthümliche Weise des Ausdrucks an sich, wenn ein Substantivum mit einem eigentlich die Bedeutung desselben aufhebenden Adjek-

tivum verbunden wird. Freilich ist diese Art sich auszudrücken auch den anderen Tragikern durchaus nicht fremd, aber Euripides hatte doch eine besondere Vorliebe zu ihr, auf die auch Aristophanes in dem in den Fröschen ihm nachgedichteten Gesange hinzudeuten scheint, wo es V. 1335 von dem Traumgesichte heißt, daß es *ψυχὰν ἄψυχον* habe. S. Eurip. Iphig. in Taur. 193. 207. 209. (*νῦν δ' ἀξείνου πόντου ξεῖνα*, ein verwandtes Beispiel, das eben so die Vorliebe für den S c h e i n des Antithetischen bezeugt) 552. 814. *δάκρυα ἀδάκρυα* (Freudenthränen), 860. 866. Endlich nun zeigt sich die Vorliebe zu Antithesen oder zum Scheine des Antithetischen, durch den die Darstellung wenigstens einen Anstrich von Scharfsinnigkeit erhalten soll, auch in dem Hervorheben des Gegensatzes da, wo dieß Hervorheben gar nicht nöthig ist. Außer dem in den Acharnern angeführten Verse aus dem Telephus (s. oben im Texte) gehören hierher auch Stellen, wie Heraklid. 530. *ἥδε γὰρ ψυχὴ πάρα Ἑκοῦσα κοὐκ ἄκουσα*, Worte der sich aufopfernden Makaria. Medea 194. *σκαιοὺς δὲ λέγων κοὐδέν τι σοφούς*. Polyidus Fragm. VIII. bei Matthiä *Τοιγὰρ ἐν κοινῷ ψέγειν Ἅπασι κεῖσθαι δυςτυχὲς, οὐκ εὐτυχές*. Protesilaus Fragm. III., *ὅστις δὲ πάσας συντιθεὶς ψέγει λόγῳ Γυναῖκας ἑξῆς, σκαιός ἐστι κοὐ σοφός*. In den letzteren drei Stellen wird der Charakter des Streitsüchtigen, welcher der Euripideischen Poesie bekanntlich eigenthümlich war, dem Ausdrucke durch das unnöthige Hervorheben der Gegensätze aufgedrückt. Selbst Orestes 1626 finde ich den Ausdruck nicht ganz edel und eines Gottes würdig, wenn Apollon zu Orestes sagt, die Helena hast du nicht umbringen können, *ἥδ' ἔστιν, ἣν ὁρᾶτ' ἐν αἰθέρος πτυχαῖς, Σ ε σ ω σ μ έ ν η τ ε κ ο ὐ θ α ν ο ῦ σ α πρὸς σέθεν*.

72) Alle Stellen bei Aristophanes nachweisen zu wollen, in welchen einzele Ausdrücke des Euripides von ihm verspottet werden, wäre ein sehr schwieriges und mißliches Unternehmen. Ich begnüge mich hier die Stellen, in denen sichere und unzweideutige Parodieen Euripideischer Ausdrücke enthalten sind, anzuführen. Die Pforten der Finsterniß nebst der Todten Schlucht, von denen Polydoros Geist in der Hekuba uns meldet, daß er sie so eben verlassen, werden von Aristophanes parodirt im Gerytades, s. Dindorf Fragm. 1. vgl. Porson zur Hekuba, V. 1. Das Emporhebeln der Worte, wie in der ersten Ausgabe der Medea V. 1314 nach Porsons scharfsinniger Erörterung für das Emporhebeln der Thore, welches wir an jener Stelle haben, gestanden haben muß (vgl. auch Pflugk Medea, Praef. p. 8.), in den Wolken V. 1399. *ὦ καινῶν*

ἐπῶν κινητὰ καὶ μοχλευτά. Das θερμόβουλον σπλάγχνον, das nach dem Schol. zu den Acharn. 119. ebenfalls in der ersten Medea gefunden wurde, was indeß Pflugk (l. c. p. 10.) bestreitet, in der angeführten Stelle in den Acharnern, wo an die Stelle des warmgesinnten Herzens ein warmgesinnter Steiß gesetzt wird. S. auch noch Wespen 313 πράγματα βόσκειν Noth abweiden, vgl. Matthiä Fragm. Eur. p. 356. Theseus III. IV., und eben daselbst den im Munde des Knaben Hippolytus wenigstens sicher etwas zu pretiösen Ausdruck, ἀνόνητον ἄγαλμα οἴκοισι τεκών, der ebenfalls an jener Stelle in den Wespen von Aristophanes parodirt wird. Ferner Phönissen, Fragm. II. s. Dindorf S. 195., die Doppeljünglinge, παῖδε διπτύχω, die Euripides in den Phönissen. hat, V. 1363, vgl. Valckenaer zu V. 1370; Acharn. 479. κλεῖε πακτὰ δωμάτων, bei Eurip. Fragm. incert. ed. Matth. 207., und Vögel 1158. (s. Bothe) vgl. Eurip. Phöniss. 1278. Auch das γυναικόφρων des Erechtheus (Fragm. XX. bei Matthiä, S. 34.) parodirt wohl Aristophanes durch θηλύφρων συνουσία γυναικῶν, Ekklesiaz. 110. Der Scholiast sagt unbestimmt ἐκ τῆς τραγῳδίας.

73) Aehnlich wie Lysistrata bei Aristophanes, streicht in der Medea des Euripides der Weiberchor seine außerordentliche, bei dem Weibergeschlecht ungewöhnliche Einsicht und Bildung heraus, V. 1077 f. s. Porson zu dieser Stelle, und leitet damit eine etwas triviale Erörterung der Frage ein, ob es besser sei Kinder zu haben oder nicht. Gleiche Ruhmredigkeit läßt sich Melanippe zu Schulden kommen, s. Fragm. Eurip. ed. Matthiae, Melanippe XII; dafür daß sie ihre Kinder verloren, sagt sie, hätten sie die Götter weise gemacht. Und wie in den Thesmophoriazusen Euripides, als einen gescheidten Mann, der mit Wenigem viel zu sagen wisse, ehe er noch seine Rede begonnen, sich selbst anzupreisen kein Bedenken trägt, so begann Aeolus in dem gleichnamigen Drama des Euripides seine Ermahnungsrede mit der Anpreisung der inhaltschweren Kürze seines Vortrages. S. Fragm. Eur. ed. Matthiae, Aeolus XVII. Vgl. noch Erechtheus Fragm. XX. V. 4 u. 5. Den Charakter des Prahlerischen aber trägt ferner auch die Zuversicht, mit der sich die Personen des Euripides auf die Listen und Ränke, die sie zu spinnen wüßten, verlassen. Eine solche Zuversicht sprechen die Worte des Euripides aus, womit er bei Aristophanes den Mnesilochos tröstet, dem das Herannahen des Prytanen und eines ihn begleitenden Scythen von der Polizeiwache nichts Gutes verspricht, Thesmoph. 925.: μέν' ἥσυχος. Οὐ γάρ προδώσω σ' οὐδέποτ', ἥνπερ ἐμπνέω,

Ἢν μὴ προλίπωσ' αἱ μυρίαι με μηχαναί, und weiterhin 1128. *Αἰαῖ· τί δράσω; πρὸς τίνας στρεφθῶ λόγους;*
Ἀλλ' οὐκ ἂν ἐνδέξαιτο βάρβαρος φύσις.
Σκαιοῖσι γάρ τοι καινὰ προςφέρων σοφά,
Μάτην ἀναλίσκοις ἄν· ἀλλ' ἄλλην τινὰ
Τούτῳ πρέπουσαν μηχανὴν προςοιστέον·

Die zweite Stelle, die ganz den Ton der Tragödie hat, scheint aus der Andromeda des Euripides entnommen zu sein, obgleich der 3te Vers auch in der Medea (s. V. 300) gefunden wird. Es sind wahrscheinlich Worte des Perseus, dessen Rolle ja eben Euripides spielt, die dieser zu sich selbst spricht, da Cepheus auf die Gründe, durch die er ihn zu bewegen sucht, die Andromeda ihm zur Gattin zu geben, nicht hören will, s. Matthiä Fragm. Eurip. p. 51. Sonst bietet auch Medea (s. besonders V. 400 f.) ein Beispiel stolzer Zuversicht auf ihre Ränke dar, vgl. auch Helena 1050 f. Uebrigens scheint Euripides nicht lediglich auf die bezeichnete indirekte Weise, sondern auch direkt als Lobredner seiner eignen Weisheit aufgetreten zu sein. Wenigstens wirft ihm Plutarch dieß vor in der Schrift de se ipso sine invidia laudando, ed. Hutten T. X. c. 1., ja er sagt von ihm, daß er *φορτικωτάτῃ κέχρηται μεγαλαυχίᾳ, συγκαταπλέκων τοῖς τραγῳδουμένοις πάθεσι καὶ πράγμασι μηδὲν προςήκοντα τὸν περὶ αὑτοῦ λόγον*, und daß Euripides oft von sich selbst zum Theater gesprochen habe, bestätigt Pollux, 4, 16, 111 u. 112., der dieß mit Recht der tragischen Würde unangemessen nennt, wie denn auch Sophokles es weit seltner gethan habe als Euripides. Ob übrigens solche Stellen, in denen Euripides von sich selbst zu den Zuhörern sprach, hauptsächlich in den Parabasen, die er nach Pollux Zeugniß auch in die Tragödie einführte (s. Matthiä Fragm. Eurip. p. 145. vgl. A. W. von Schlegel l. c. p. 208.), zu finden waren oder vielmehr an anderen Orten, indem er ja auch, wie es Aristophanes öfter thut, unter der Maske dieser oder jener Person seines Dramas von sich selbst sprechen konnte, dieß läßt sich mit Sicherheit wohl nicht entscheiden. Daß er aber wirklich unter der Maske einer Person seiner Tragödien seine eignen Verhältnisse andeutet, davon führt Dionysius von Halikarnaß ein Beispiel in den Worten der Melanippe an (s. bei Matthiä l. c. p. 215.): *κοὐκ ἐμὸς ὁ μῦθος, ἀλλ' ἐμῆς μητρὸς πάρα*. Was nehmlich folgt, ist aus der Lehre des Anaxagoras entnommen, und so scheint es denn wirklich, daß Euripides versteckt sein Verhältniß zu diesem Manne durch jene Worte andeuten wollte, wie auch von den Worten im Theseus des

Dichters, s. Matthiä Fragm. Eurip. p. 356. ἐγὼ δὲ τοῦτο παρὰ σοφοῦ τινὸς μαθὼν, Cicero Tuscul. quaest. 3, 14. nicht ohne Grund vermuthet, daß sie eine Hindeutung auf Anaxagoras enthalten. Vgl. auch Alcestis 971, und dazu Süvern über Aristophanes Wolken S. 56. Auch Andromache 925 f. (ἀλλ' οὔποτ' οὔποτ', — οὐ γὰρ εἰσάπαξ ἐρῶ — f.) scheint Euripides mehr aus sich selbst heraus zu sprechen, als im Geiste der Hermione.

74) Die Schärfe der Kritik, die Aristophanes gegen Euripides übte, scheint schon im Alterthume, ja bei seinen Zeitgenossen, dem großen komischen Dichter Vorwürfe zugezogen zu haben, obwohl die Gerechtigkeit derselben hie und da auch Euripides anerkannt und ihr gemäß Aenderungen in seinen Stücken vorgenommen haben soll, (wie er im Telephus nach Eustathius (s. Matthiä Fragm. Eurip. p. 339.), wegen der Parodie des Verses βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα in Aristoph. Fröschen 1400., die ganze Episode, in der er die Helden Würfel spielend vorgestellt hatte, wegließ, und daß er in der Medea das Emporhebeln der Worte, wegen Verspottung dieses Redewagnisses in den Wolken, in ein Emporhebeln der Pforten veränderte, ist wenigstens eine sehr wahrscheinliche Vermuthung Porson's (zur Medea V. 1314. s. auch zu V. 300).) In den Scholien nehmlich zum Plato (s. bei Dindorf Fragm. Aristoph. p. 173.) heißt es, daß Aristophanes durchgezogen worden sei, weil er den Euripides verspotte und doch zugleich nachahme, und es werden die Verse des Kratinus zum Belege angeführt: „τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροιτο θεατής, Ὑπολεπτόλογος, γνωμιδιώτης, εὐριπιδαριστοφανίζων. Und auch Aristophanes selbst, heißt es dort weiter, habe in dem Drama: „Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι", eingestanden „χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, Τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ κεῖνος ποιῶ. Vgl. auch die Beispiele von Nachahmung des Euripides, die aus den Lustspielen des Aristophanes angeführt werden; Dindorf Fragm. Aristoph. p. 98. Γεωργοί, VIII., und besonders Valckenaer zu Euripides Phönissen, V. 1517. Eben dadurch aber, daß Aristophanes auch die Vorzüge des Euripides anerkennt, gewinnt sein Tadel um so mehr Bedeutung und Kraft, obwohl überhaupt die Kritik des Aristophanes über Euripides so beschaffen ist, so tief begründet und in sich zusammenhängend, so umfassend und eindringend, daß keine Beurtheilung dieses Dichters sich der sorgfältigsten Berücksichtigung derselben ohne großen Nachtheil entschlagen kann. Dieser Meinung scheint indeß Pflugk nicht zu sein, der in

seiner sonst trefflichen Vorrede zu den Tragödien des Euripides p. xxvi. sich so in Bezug auf Aristophanes Urtheil über Euripides äußert: „non videri rectius facere, qui Aristophanis auctoritate de Euripide statuant, quam qui ab eodem, quid aut Anaxagoras boni attulerit aut Socrates, discendum putent. Quorum ille ad vitia fortasse ceteris oculatior fuerit, sed idem tamen et multa reprehenderit, quae ambiguam difficilemque disceptationem habeant et eorum bona vel dissimulaverit nonnunquam vel non sic, ut decebat, laudaverit. Itaque hunc quidem missum faciamus, hominem cetera egregium, sed in hac caussa iniquum existimatorem." Darin nehmlich ist allerdings Pflugk Recht zu geben, daß Aristophanes nur die Fehler, nicht die Vorzüge der Euripideischen Poesie in's Licht zu setzen bemüht war, ohne doch, wie schon erwähnt, für die Vorzüge derselben blind zu sein, — aber diese Fehler durchschaute er doch mit dem bewunderungswürdigsten Scharfblick, und wies mit dem größten Tiefsinn ihre gemeinschaftliche Wurzel nach, so daß jede Kritik dieses Dichters in der seinigen immer ihre sicherste Grundlage finden wird, wie dieß auch einer der geistvollsten neueren Kunstrichter und scharfsinnigsten Beurtheiler des Euripides, A. W. von Schlegel, zu erkennen gibt (s. dramat. Vorlesungen, Bd. 1. S. 220), der in Bezug auf das Verhältniß des Aristophanes zu Euripides die treffenden Worte sagt: „er war ihm gleichsam als seine beständige Geißel zugeordnet, damit keine seiner sittlichen und künstlerischen Ausschweifungen ungerügt bliebe", und weiterhin: „an ihm hat er die sophistische Spitzfindigkeit, die rhetorischen und philosophischen Anmaßungen, die Unsittlichkeit und verführerische Weichlichkeit, die bloß sinnlichen Rührungen mit unermeßlichem Verstande und nie versiegendem Witze dargelegt." Die Gleichstellung aber der Kritik des Euripides durch Aristophanes und der Verspottung des Sokrates durch ebendenselben Dichter, die in den erwähnten Worten Pflugk's zu liegen scheint, kann ich auf keine Weise billigen. In Sokrates griff Aristophanes bekanntlich die gesammte Spekulantenschule an, (auch nicht grade den Anaxagoras vorzugsweise, sondern überhaupt die auf das Unergründliche gerichtete Naturphilosophie, gleichviel in welcher Form sie erschien,) und hauptsächlich das Auffallende der äußeren Erscheinung des Sokrates bestimmte den Dichter, diesen Philosophen zum Meister dieser Spekulantenschule zu erheben. Dabei wird allerdings wohl manche Eigenthümlichkeit seiner Lehre und Lehrart von Aristophanes aufgefaßt und zu seinem Zwecke benutzt, aber immer bleibt doch noch sehr viel unserem

Sokrates (d. h. dem, den wir aus Xenophon, Plato u. s. w. kennen) durchaus Fremdartiges zurück. Wenn daher die Karikatur doch in allen einzelen Zügen die Aehnlichkeit mit dem Urbilde bewahren muß, ja noch entschiedener und derber das Individuelle und Charakteristische, freilich hauptsächlich in seinen auffallenderen, zufälligen und abnormen Bildungen hervortreten läßt, während das Ideal im Gegentheil dieß Zufällige und Abnorme der Individualität ganz verwischt, das Individuelle so zu sagen mit der Gattung ausgleicht: so möchte ich den Aristophanischen Sokrates gar nicht einmal mit Süvern (über Aristophanes Wolken, S. 19) eine Karikatur des wirklichen Sokrates nennen, sondern eine Karikatur sophistischer Grübler und Spekulanten überhaupt, zu der mehre Züge von dem wirklichen Sokrates entlehnt sind. Der Aristophanische Euripides aber, so wie der Aeschylus dieses Dichters, sind in der That Karikaturen des wirklichen Euripides und Aeschylus. Beide mußten in dem Bilde, das Aristophanes von ihnen gezeichnet hatte, durchaus sich selbst wiedererkennen, mit verzerrten, aber ohne falsche, angedichtete Züge. Sie konnten also wohl auf den Muthwillen, den Aristophanes an ihnen geübt, schelten, daß er ihre Flecken und Fehler in ein so überhelles, grelles Licht gesetzt habe, aber daß das Bild dem Urbilde ähnlich sei, konnten sie nicht abläugnen. Den Muthwillen gesteht auch wenigstens in Betreff auf Euripides Aristophanes selbst ein (s. Wespen 61, *οὐδ᾽ αὖϑις ἀνασελγαινόμενος Εὐριπίδης*); nur spielte Muthwille bei dieser Karikaturenmalerei doch nicht die Hauptrolle: sondern die Unmöglichkeit, das Einseitige und Abnorme in der Manier beider Dichter, besonders des Euripides, dem Publikum auf eine andere Weise klar zu machen als durch Bilder mit stark aufgetragnen Farben und greller Beleuchtung, die Unmöglichkeit, auf eine andere Weise dem zu befürchtenden Verderbniß des Geschmacks und der Sitten entgegenzuwirken, bewog hauptsächlich Aristophanes zu seinem Verfahren. Sokrates dagegen konnte in dem Bilde, das Aristophanes in den Wolken von ihm entwarf, nur hie und da einen Zug, der ihm wirklich angehörte, erkennen; denn nicht das Individuum in seiner ganzen geistigen Besonderheit, sondern das Princip, als dessen kräftigsten Vertreter es sich darstellt, bekämpft hier Aristophanes. Dem Individuum borgt er zwar einzele Züge für sein Bild ab, aber er vermischt sie so mit fremdartigen, daß wir als ein Abbild irgend eines Individuums das von ihm gezeichnete Bild gar nicht mehr betrachten können. S. Süvern l. c. S. 22. und Rötscher S. 281., der sich aber zu

allgemein ausdrückt, wenn er sagt, daß die Aristophanischen Figuren überhaupt nicht Porträts wären, sondern Vertreter von Ideen und Principien, deren ganze Schiefheit oder Vernünftigkeit in ihnen zur Anschauung gebracht werden solle.

75) Die Worte im Frieden, 734 f., in welchen Aristophanes sich rühmt, gewisse lästige Rollen, die andere Komödiendichter eingeführt, um ihren Kredit gebracht zu haben, bieten einige Schwierigkeit für die Erklärung dar. Es können nehmlich die Worte, wie oben geschehn, übersetzt werden, so daß nicht nur *μάττοντας*, sondern auch *πεινῶντας, φεύγοντας* u. s. w. mit *Ἡρακλέας* verbunden wird, oder man kann, wie Beck will (bei Bothe zu dem angeführten Verse, eben so auch Voß, s. dessen Uebersetzung), die *πεινῶντες* und *φεύγοντες* unterscheiden von den das Maul vollstopfenden oder eigentlich knetenden Herkulessen. Aber beide Epitheta stehen in zu genauem Zusammenhange mit einander und der Heißhunger, der nie gesättigt werden kann, er mag auch noch so viel in sich hineinschlingen, paßt zu gut auf Herakles, als daß eine solche Trennung nicht unnöthig und unnatürlich erscheinen sollte. Beck (s. bei Bothe zu der angeführten Stelle) denkt bei den Hungrigen an einen Telephus, Philoktet und Oedipus in der Tragödie; aber daß an die Tragödie hier gar nicht zu denken sei, zeigt der ganze Zusammenhang; seine Kunst, d. h. die Komödiendichtung gereinigt, geläutert, auf eine höhere Stufe gehoben zu haben, rühmt sich Aristophanes, s. auch in's Besondere V. 751. *οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν οὐδὲ γυναῖκας.* Der das Maul vollknetende Herkules fand sich freilich auch bei Euripides, und im Aeolosikon, dieser zur Verspottung des Euripideischen Aeolus bestimmten Komödie, scheint auch Aristophanes diesen Herkules des Euripides verspottet zu haben. S. den Schol. zu Friede 742. *Ἀριστοφάνης ὡς γαστρίμαργον τὸν Ἡρακλέα κωμῳδεῖ καὶ ἐν Ὄρνισι καὶ ἐν Αἰολοσίκωνι* f. Aber die *ἀντίπαλοι*, die Nebenbuhler im Wettkampfe um die Gunst des Publikums, welche Aristophanes als bester Komödiendichter alle zu übertreffen, und deren lästige, unedle, gemeine Späße er in Mißkredit gebracht zu haben sich rühmt, sind nicht Euripides und andere Tragödiendichter, sondern die gleichzeitigen Dichter der Komödie. Von den auf Lumpen spottenden und mit den Läusen kämpfenden (V. 740) wird dieß wohl Niemand bezweifeln (Eupolis nach den Schol.), eben so wird wohl nicht leicht Jemand mit dem Scholiasten in den Sklaven, welche immer heulend vorgeführt worden wären, eine Anspielung auf einen heulenden Sklaven des

Euripides finden, bei dem doch auch gewiß nicht der Mitsklave sich über das Heulen seines Genossen lustig macht; nun wäre es seltsam, wenn auf einmal der mitten in diese Umgebung hineingestellte das Maul vollknetende Herakles ein Herakles der Tragödie, nicht der Komödie, sein sollte. Auch fanden schon im Alterthume Manche (wie derselbe Scholiast angibt) eine Anspielung auf Kratinus, bei dem auch Herakles eine solche Rolle spielte, nicht auf Euripides, in diesen Worten. Aber wie und wo verjagte denn Aristophanes diese heißhungrigen, freßgierigen Heraklesse von der Bühne? Man könnte sagen: dadurch, daß er der Kunst der Komödiendichtung eine höhere Richtung, einen großartigeren Charakter gab, bewirkte er, daß geist- und bedeutungslose Späße nun nicht mehr den Beifall wie früher fanden, und so bewirkte er, daß sie nun auch auf der Bühne immer seltener wurden. Aber das Hervorheben einzeler bestimmter Gattungen von Späßen, die er abgeschafft habe, erschiene etwas willkührlich und entbehrte der rechten Motivirung, wenn nicht Aristophanes direkt, durch spöttische Ausfälle uud witzige Parodieen, grade diese Verkehrtheiten seiner Kunstgenossen glücklich bekämpft zu haben meinte. Von der Unersättlichkeit nun des Herakles sagt der Scholiast zu den Wespen V. 60, daß in den früher aufgeführten Komödien viel in Bezug darauf vorkäme, und Dindorf, s. Fragm. Aristoph. p. 39, meint, daß dieses besonders in den *Δαιταλεῖς*, in denen ein im Tempel des Herakles schmausender Chor vorkam, geschehen sein könne. Aber dieß ist eine bloße Vermuthung. Dafür zeigt uns eine Scene in einem späteren Lustspiele des Aristophanes, in den Fröschen, recht deutlich, was Aristophanes mit dem das Maul vollknetenden, hungrigen, fliehenden und betrügenden Herakles eigentlich gemeint habe; ja auch ein Ausfall auf die Komiker, welche mit dem Herkules so verfuhren, ist ohne Zweifel in dieser Scene, so wie in einer früheren Stelle der Frösche, enthalten. Die Erzählung der unterweltlichen Gastwirthin (Frösche V. 550 f.) ist es, welche ich meine; in ihr erscheint Herakles als das Maul sich vollknetend uud immer noch hungrig, wie er denn mit sechszehn Brodten u. zwanzig Stücken Fleisch noch nicht zufrieden ist, sondern noch eine gute Portion Käse und andere Zukost dazu hinunterschluckt; dann auch als Betrüger, denn wie es zum Bezahlen kommt, will er davon nichts wissen, sondern brüllt die Gastwirthin schrecklich an und zieht das Schwerdt auf sie; endlich als Flüchtling, als nehmlich die Gastwirthin aus Schrecken vor seinen drohenden Gebehrden in's Obergemach sich zurückzieht, macht er sich davon, indem

er gar noch die stroherne Bedachung mit sich fortnimmt. Und auch wie er sich mit Fleiß schlagen ließ, wahrscheinlich um seinen guten Buckel, der allen Schlägen trotze, zu zeigen, wird uns zur Anschauung gebracht. Xanthias nehmlich, der die Rolle des Herakles spielt, die ihm sein Herr Dionysus übertragen, der vor dem Unheil sich fürchtet, das in der Unterwelt den vermeintlichen Herakles wegen der Wegführung des Cerberus treffen könnte, Xanthias, der sich deßhalb den Namen Herakleioxanthias gibt (V. 499), bietet von selbst seinen Rücken dem Aeakus dar, um um die Wette mit Dionysus geschlagen zu werden, indem er die Schläge schon besser als jener auszuhalten meint. Der nehmlich, welcher zuerst aufheulen werde bei den Schlägen, proponirt er dem Aeakus, solle für den Gott gelten und demnach als Hundedieb bestraft werden. — Wären nicht die Frösche später als der Friede gedichtet, so wäre in der That viel Grund da, in der Stelle im Frieden eine Anspielung eben auf diese Scene zu erblicken.

Geschichte

der

Theorie der Kunst

bei den Alten

von

Eduard Müller, Dr. ph.

Zweiter Band.

Breslau,

im Verlage bei Max und Compagnie.

1837.

Vorrede.

Mit dem zweiten Bande, den ich jetzt dem Publikum vorlege, schließt das Werk ab, in dem ich die Kunsttheorie des Alterthums darzulegen unternommen habe. Jeder Schriftsteller, der nicht übereilt und gewissenlos arbeitet, wird ein festes Ziel sich setzen, dem er nachstrebt und das während der Arbeit unverrückt ihm vor Augen steht. Meine Arbeit hat mich mehre Jahre beschäftigt, und Berufsarbeiten, Krankheit und andere Störungen haben häufig Unterbrechungen herbeigeführt; mein Ziel indeß glaube auch ich klar in's Auge gefaßt und treu im Auge behalten zu haben. Ob meine Meinung gegründet ist, wird nun, wo das Werk als ein abgeschlossenes Ganzes vorliegt, die Kritik leicht entscheiden können; ich hoffe, daß sie Planmäßigkeit meiner Arbeit nicht absprechen wird, um so mehr, da schon nach Erscheinen des ersten Theiles meine Intention bei diesem Werke in den meisten Anzeigen und Beurtheilungen, die ich gesehn habe, richtig erkannt und gewürdigt worden ist. Indeß wünscht vielleicht Mancher schon ehe er das Buch liest eine ganz klare und bestimmte Vorstellung von dem, was er hier

zu erwarten habe, sich bilden zu können. Diesem Wunsche will ich jetzt in Kürze zu genügen suchen. Die Kunstlehre der Alten, welche ich darzulegen versucht habe, enthält nur das, was die Alten über die Kunst gelehrt, nicht was sie überhaupt von ihr gewußt, geahnet und gefühlt haben, also keinesweges die ganze Kunstweisheit der Alten. Diese Kunstweisheit hat noch tiefere Geheimnisse, Geheimnisse, die die Kunstwerke der Alten, nicht ihre Theorieen, dem tieferen Blicke offenbaren; sie vollständig ergründet zu haben wer sollte sich dessen vermessen? wer jene verborgene Kunstlehre der Alten, deren Erforschung des Schweißes noch manches Edlen werth ist, schon jetzt an's Licht gefördert zu haben dreist zu behaupten wagen, wer den erhabnen Bau dieser schweigenden Kunstlehre schon jetzt emporzuführen unternehmen? Gewiß es wäre die thörigste Verblendung, wenn ich, der ich mich glücklich preisen werde, wenn ich mich überhaupt nur unter die Arbeiter, die den großen Bau vorbereiten, werde mischen können, ein solches Ziel mir gesetzt hätte. Ferner enthält die Kunstlehre der Alten, welche ich entwickelt habe, auch nicht die Gesammtheit alles Dessen, was die Alten über die Kunst ausgesprochen haben. Nur die Lehren und Ansichten, die auf allgemeineren ästhetischen Principien ruhen, die in wissenschaftlichem Zusammenhange uns vorgelegt werden oder doch im Geiste ihres Urhebers oder der Zeit, die sie hervorgerufen hat, einem größeren Zusammenhange nachweisbar angehören, also nicht jedes vereinzelte Wort, jede zufällige Äußerung, sollten hier berücksichtigt werden.

Damit blieb denn nun auch Alles, was das Technische der Künste betrifft, von meinem Werke ausgeschlossen. Jede Kunst hat ihr äußeres Substrat, mittelst dessen sie erst in die Erscheinung treten kann, dieß Substrat formt die Kunst einerseits nach ihren Zwecken um, eine schöne Form lebenskräftiger Ideen daraus bildend, die Gesetze, die sie dabei befolgt, sind nicht bloß technische Regeln, sondern wesentlich ästhetischen Gehalts; aber es gibt auch Regeln, die, auf die Beschaffenheit des Substrats an sich gegründet, dieß überhaupt erst für die Zwecke der Kunst zurechtzumachen, für die Beseelung, die es durch sie empfangen soll, empfänglich zu machen lehren, diese Regeln enthalten die Technik der Kunst, und von ihnen konnte hier nicht die Rede sein, denn entweder sind es ganz äußerliche, vereinzelte, der Erfahrung abgelauschte Wahrnehmungen, die sie aussprechen, dann gehören sie, weil sie der Wissenschaftlichkeit überhaupt entbehren, nicht hierher, oder sie ruhen auf anderen Principien als denen der Ästhetik, dann gehören sie auch anderen Wissenschaften an als angewandter Theil derselben (wie die Technik der Musik der Mathematik, Akustik u. s. w.); auch so natürlich kann die Geschichte der Kunsttheorie, d. i. der Theorie der schönen oder nachahmenden Künste, sie nicht berücksichtigen. Schwieriger war es das Verhältniß der Theorie der Beredsamkeit zu der Kunsttheorie, die hier dargelegt werden sollte, mit Sicherheit zu ermitteln. Auch der Redner sucht ja wie der Dichter seinen Gedanken eine schöne Form zu geben, auch seine Kunst also wird in den Kreis der schönen Künste aufzunehmen sein.

Dagegen steht es auf der andern Seite fest, daß zu den nachahmenden Künsten, d. i. den Künsten, die eben nur ein Bild der Wirklichkeit uns vorhalten, nicht selbst in die Wirklichkeit unmittelbar eingreifen wollen, das Alterthum die Redekunst, die bei ihnen ja noch mehr als in der neueren Zeit eine durchaus praktische, bestimmte äußere Lebenszwecke verfolgende Richtung nahm, nicht zählte und nicht zählen konnte, und da dieß die einzige Begriffseinheit ist, die sich im Alterthume für das, was wir Kunst κατ' ἐξοχήν nennen, überhaupt darbietet, so konnte doch in eine Darstellung der antiken Kunsttheorie die Theorie dieser ganz für sich dastehenden Kunst nicht aufgenommen werden. Indeß kann dieß, so scheint es, doch nur für die Theorie, die eben auf die Beredsamkeit in ihrer praktischen Tendenz ausschließlich sich bezieht, Gültigkeit haben; wie verhält es sich aber mit alle dem in den rhetorischen Schriften der Alten, was eben so gut für die Poesie, wie für die Beredsamkeit gilt, wenn es auch nicht grade in bestimmter Beziehung auf die Poesie ausgesprochen worden ist? Dieß wäre einerseits die allgemeine Theorie der Darstellung, die aus den allgemeinen Zwecken der Mittheilung durch die Sprache Regeln für dieselbe herleitet. Aber diese Fundamentallehren, die den Inhalt der Grammatik und allgemeinen Rhetorik bilden, verhalten sich doch nicht anders zur Poetik selbst als die mathematische und akustische Theorie der Musik zu der Ästhetik dieser Kunst; sie zeigen, wie die Rede zu einem Material gemacht werden könne, mit dem der Dichter etwas anzufangen wisse, aber die Einwirkung

des Dichtergeistes selbst auf die Rede stellen sie nicht dar. Anderseits aber enthält die Rhetorik auch eine Menge Regeln, die nur für die lebendigere Darstellung, für die Sprache der höheren Beredsamkeit und eben der Poesie, gelten, wohin beinah die ganze Lehre von den Tropen und Figuren gehört, und diese wenigstens, scheint es, darf auch eine Darlegung der Kunsttheorie der Alten nicht unberücksichtigt lassen. Indeß auch hier stellen sich andere Erwägungen uns entgegen. Theils nehmlich würde es ein mißlicher, kaum ausführbarer Versuch sein, da diese Lehren ursprünglich meist nur für den Redner berechnet sind, hier Inhalt und Form so zu trennen, daß man als Lehren der Poetik sie könnte geltend machen; theils sind grade diese Gegenstände von den alten Rhetoren meist so behandelt worden, daß man mehr Gewicht auf die praktische Anwendbarkeit der aufgestellten Regeln und Bestimmungen als auf die philosophische Begründung derselben legte, es sind rein technische Vorschriften, die uns eben darum hier nichts angehen. Wo dagegen Beides nicht der Fall ist, wo solche Lehren wirklich eben so wohl für die Poesie als für die Beredsamkeit geltend gemacht und dabei nur einigermaßen zusammenhängend und folgerichtig dargelegt werden, da sind sie auch in diesem Werke nicht unbenutzt geblieben. Endlich konnte auch, wie aus dem bereits Gesagten wohl von selbst sich ergibt, von den zahllosen Kritiken und Charakteristiken einzeler Künstler, Dichter und anderer Schriftsteller überhaupt oder auch bestimmter Werke derselben im Ganzen oder im Einzelen in diesem Werke nur Weniges eine

Stelle finden. Nur da wo die kritisirten Dichter oder Künstler als Repräsentanten bestimmter Grundsätze und Tendenzen dargestellt werden und wo zugleich die Kritik, die sie trifft, nicht in der Form rein subjektiver Meinungen hervortritt, sondern auf allgemeine Kunstprincipien gegründet wird, erschien auch eine solche Kunstbetrachtung beachtenswerth. Dieß zu näherer Bestimmung der Bedeutung, die ich mit dem Ausdrucke „Kunsttheorie" auf dem Titel meines Buches verbunden habe. Wenn ich ferner eine Geschichte dieser Kunsttheorie zu geben versprach, so wird, hoffe ich, der nun vorliegende zweite Theil auch dieß Versprechen nicht als eine Unwahrheit erscheinen lassen. Vollkommen begreiflich indeß würde den Entwickelungsgang auch der Kunstlehre der Alten freilich erst der uns machen, der den ganzen Zusammenhang des gesammten Entwickelungsganges der antiken Menschheit uns klar überblicken und durchschauen lehrte, was ein Werk so specieller Tendenz wie das meinige sich unmöglich zur Aufgabe machen konnte.

Geschrieben zu Ratibor den 21sten October 1836.

Inhalt des zweiten Bandes.

Geschichte der Theorie der Kunst bei den Griechen und den Römern von Aristoteles bis in das dritte Jahrhundert nach Christo.

I.

Keiner unter den Denkern des Alterthums hat eine vollständige Theorie der Kunst entworfen und durchgeführt. War aber einer auf dem Wege dazu, so war es Aristoteles, der die Kunst nicht wie Plato lediglich vom ethisch-politischen Standpunkte aus beurtheilte, sondern an sich selbst zum Gegenstande eindringender Untersuchungen machte [a]. Und ist es Plato's Verdienst, bei aller Befangenheit doch das gemeinsame Wesen der schönen Künste in ein helleres Licht gesetzt, überhaupt aber die allgemeinen Grundlinien zu einer Theorie der schönen Künste gezogen zu haben, überrascht uns Aristophanes durch den bewunderungswürdigen Takt und das sichere Gefühl, welches ihn bei Sonderung des Echten und Gesunden von dem Unechten und Krankhaften auf dem Gebiete der Poesie leitete, ohne daß wir darüber in's Klare kommen können, in wie weit und auf welche Art er seine Ansichten auf die Basis allgemeiner ästhetischer Principien gegründet hatte: so ist es Aristoteles, bei dem der größte

a) Deßhalb möchte ich aber doch nicht mit Den Tex de vi musices ad excolendum hominem etc. p. 82 behaupten, Aristoteles habe die Kunst nicht auf die menschliche Natur zurückgeführt, „sed miro illo ingenii acumine separabat eas ab homine atque ipsas per se spectabat", Worte, bei denen sich überhaupt kaum etwas Bestimmtes denken läßt. Übrigens hebt der Verfasser die Behauptung, die darin zu liegen scheint, p. 84 selbst auf, wo er nachweist, wie Aristoteles in der Politik die Musik aus der menschlichen Natur entstehen lasse.

Tiefsinn in Ergründung der verborgenen Wurzeln, aus welchen die Kunst im menschlichen Gemüthe hervorgesproßt, mit dem bewunderungswürdigsten Scharfblick in Beurtheilung der konkreten Gestaltungen, in welchen die Künste ihr inneres Leben äußerlich offenbart und entfaltet haben, in harmonischer Vereinigung sich uns darstellt. Nur ist uns leider von den speciellen Erörterungen des großen Philosophen, welche doch wenigstens über die gesammte Dichtkunst Licht verbreiteten, in einiger Vollständigkeit nur eine Theorie der Tragödie aufbehalten. Doch sind immer auch in Betreff der anderen Gattungen der Kunst noch Winke und Andeutungen genug vorhanden, um uns von dem gesammten Systeme desselben eine allgemeine Übersicht zu verschaffen.

Auch Aristoteles betrachtete wie Plato das Nachahmende als das Wesen der Künste, die wir die schönen Künste nennen. Im eilften Kapitel des ersten Buchs der Rhetorik[a] führt er unter den Dingen, die Lust erregen, auch die Nachahmungen an, wie z. B. die Malerei und Bildhauerkunst und Dichtkunst. Nach der Bestimmung der Poetik[b] aber erscheinen auch die Tonkunst und die Tanzkunst (denn sie sind es, die durch Harmonie und Rhythmus nachahmen) als nachahmende Künste, und das Nachahmende der Musik wird von einer anderen Seite her im achten Buche vom Staate auch dadurch in's Licht gesetzt, daß die Melodieen als Nachahmungen von bestimmten Charaktereigenthümlichkeiten dargestellt werden[c]. Wollte man aber aus dieser Übereinstimmung in der Benennung der schönen Künste auch auf eine Übereinstimmung in der Ansicht über das Wesen derselben bei Plato und bei Aristoteles schließen, so wäre dieß eine sehr voreilige Folgerung. Aristoteles nahm den Namen auf, gleichviel ob von Plato oder schon

a) Rhetor. I, 11. (Bekker Vol. II, p. 1371, 2, 6.) τὸ μεμιμημένον ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική. *b*) Poet. 1. im Anf. *c*) Polit. VIII, 5. p. 1340, 1, 39. ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἠθῶν.

von früheren Denkern. Daß das Wesen dieser Künste in der Nachahmung bestehe, darüber war er mit Plato einverstanden. Aber nicht um den schönen Künsten dadurch eine ungünstige Stellung anzuweisen im Vergleich mit den werkthätigen, solide Arbeit zu gemeinem Brauch und Nutzen liefernden, nicht um sie herabzuwürdigen als unkundige Nachäffungen des wesenlosen Scheines, der die Dinge umgibt und den sie uns für Wahrheit und Wirklichkeit bieten, nicht um den Künstler in Kraft dieses Namens von dem hohen Range, den er, zumal der Dichter, neben dem Philosophen einnahm, herabzustürzen und ihn als einen Unmündigen, Bewußtlosen der strengen Aufsicht des letzteren unterzuordnen, nicht in solcher oder ähnlicher Absicht nahm Aristoteles den Namen der nachahmenden Künste von seinen Vorgängern auf, sondern weil sein forschender Geist die psychologische Erklärung des Ursprungs der höheren Kunstthätigkeit so wie der Wirkung, welche die Werke der Kunst auf die Seele ausüben, vornehmlich in der nachahmerischen Natur derselben entdeckt zu haben glaubte.

Von allen anderen Geschöpfen unterscheidet sich der Mensch dadurch, daß er vor allen zum Nachahmen geschickt und geneigt ist[a]. Von Kind auf ist ihm der Trieb dazu eingepflanzt, der mit einem höchst wichtigen Triebe, dem Wissenstriebe oder dem Triebe zu lernen, auf's Innigste zusammenhängt; denn auf einem Nachahmen beruht das ganze erste Lernen des Menschen; aus diesem Triebe zum Nachahmen nun ist auch die Poesie hervorgegangen, — dieß sind Sätze, die Aristoteles auf das Klarste ausspricht[b]. Ohne Bedenken aber können

a) Poet. 4. ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι. b) Poet. 4. im Anf. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρει τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστιν καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας. Vergl. Problem. Sect. 30, 6, wo die Frage von Aristoteles aufgeworfen wird, διὰ τί πειστέον ἀνθρώπῳ μᾶλλον ἢ ἄλλῳ ζώῳ, „warum man dem Menschen

wir, was hier von der Poesie gesagt wird, auch auf die anderen Künste anwenden, die als nachahmende von ihm bezeichnet werden.

Dem von der Natur dem Menschen eingepflanzten Triebe zum Nachahmen aber begegnet auf das Schönste die Lust an Nachahmungen, d. i. an Dem, was durch das Nachahmen hervorgebracht wird, die sich, wie zum Theil auch das Nachahmen selbst, als eine Folge der Lust am Lernen betrachten läßt, denn sowohl durch das Nachahmen selbst als auch durch die Werke der Nachahmung lernen wir. Beiden nun vereinigt, dem Triebe zum Nachahmen und der Lust an Nachahmungen, haben die Poesie und die mit ihr verwandten Künste ihren Ursprung zu verdanken[a]. Denn wenn zwar ein Trieb zum Nachahmen im Menschen läge, die Äußerungen des Triebes aber dem Nachahmer selbst oder Andern Unlust erregten, so würden allerdings die nachahmenden Künste zum Wenigsten immer im Zustande der Kindheit geblieben sein. Daß aber in der That die Lust an der Nachahmung es ist, auf der das Wohlgefallen an den Werken der Kunst vornehmlich beruht, das beweist Aristoteles durch die Erscheinung, daß Dinge, die, sofern sie in der Wirklichkeit uns entgegentreten, nur Unlust in uns erregen, in der Nachbildung uns große Lust gewähren, und zwar, je getreuer, je sprechender die Nachbildung ist, um desto größere. So ist es denn nur die Lust am Lernen, zumal an einem leichten und schnellen Lernen, wie es durch die Wahrnehmung der Übereinstimmung zwischen zwei verschiedenen Dingen, dem Abbilde und dem Urbilde, uns zu Theil wird, ferner an der damit verbundenen

eher als einem anderen Thiere Folge leisten müsse", und zur Antwort darauf auch der Grund angeführt wird, „weil er am meisten zum Nachahmen geschickt sei, denn dadurch sei er im Stande zu lernen."

a) Aristot. Poet. 4. im Anf. *ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί· τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.*

Übung des Verstandes, welcher den Schluß macht, daß Dieß Jenes vorstellen und bedeuten solle, worin hier die Lust besteht. Diese Lust am Lernen aber und in's Besondere am leichten Lernen ist wie die an der Übung des Verstandes tief in der ursprünglichen Einrichtung der menschlichen Natur begründet[a].

Erklärt sich nun so einerseits aus dem Nachahmenden der schönen Künste die Lust, welche die künstlerische Thätigkeit und die Werke der Kunst erregen, so ergibt sich auch, indem wir die verschiedenen Arten des Nachahmens in's Auge fassen, eine wohlbegründete Eintheilung der Künste hieraus. Die einfachste Eintheilung scheint aus der Berücksichtigung der Mittel der Nachahmung dessen, womit oder wodurch man nachahmt, hervorzugehen. Aber auch die Gegenstände der Nachahmung (das, was man nachahmt,) können einen Eintheilungsgrund bilden. Ein dritter Eintheilungsgrund, der in der Poetik aufgestellt wird, das Wie der Nachahmung, wird von Aristoteles in der Poetik selbst nur

a) Metaphys. I, 1. im Anf. u. Poet. 4. bald nach dem Anf.: *Σημεῖον δὲ τούτου* (daß nehmlich Alle an Nachahmungen Freude haben) *τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες· αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι τὸ μανθάνειν τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ.* Daß übrigens hier das von Bekker in den Text aufgenommene *τούτου*, nicht *τοῦτο*, wie Hermann liest, die richtige Lesart sei, scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen. Denn eben das ist der Grund, der einzige Grund, warum wir an den Nachahmungen auch häßlicher Gegenstände Freude haben, weil das Lernen Allen angenehm ist, eben so wie es ein Grund ist, warum die Nachahmenden selbst an dieser Thätigkeit Freude haben. Auch zeugt für diese Lesart die Vergleichung unserer Stelle mit Rhetor. I, 10. *ἡδὺ πᾶν ὅτι ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν μὴ ἡδὺ, οὐ τὸ μίμημα· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν, ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν συμβαίνει.* Auch hier wird nur ein Grund, und zwar derselbe wie dort, für die Freude an Nachahmungen angeführt. Über die Lust am leichten Lernen s. Rhetor. III, 10.

für die Poesie wirklich geltend gemacht, obwohl in anderen Stellen sich Andeutungen finden, die eine allgemeinere Geltung desselben zu bezeugen scheinen. Es steht nehmlich offenbar dieser Eintheilungsgrund in Verbindung mit dem in der Politik und in den Problemen angedeuteten, wo in dem Betracht ein Unterschied unter den nachahmenden Künsten gemacht wird, in wie fern ihre Werke Nachahmungen von Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen im eigentlichen oder nur in einem uneigentlichen Sinne genannt werden könnten [a].

Was nun zuerst die Mittel der Nachahmung anbetrifft, so scheint Aristoteles zunächst drei Arten der Künste, die, welche durch Farben und Gestalt, die, welche durch die Stimme, und die, welche durch Wort, Harmonie und Rhythmus nachahmen, von einander zu unterscheiden [b] [1]). Nur will er damit nicht behaupten, daß die verschiedenen Darstellungsmittel, in Rücksicht auf welche man eine Kunst von der anderen sondere, nicht auch in Verbindung mit einander treten könnten. Denn unmittelbar darauf erwähnt Aristoteles selbst die Verbindung der Nachahmung durch Rhythmus und vermittelst der Gestalt, in der Tanzkunst nehmlich, welche nach dem Takt geordnete Bewegungen zum Vorwurf hat [c], und eben so ist ja der Kunst des Schauspielers, welche, wie Aristoteles in der Rhetorik lehrt, in gehöriger Anwendung der Stimme besteht, und welche er daher nebst der Kunst des Rhapsoden unter der zweiten Gattung von Künsten vorzugsweise verstanden zu haben scheint, immer auch eine gewisse Harmonik und Rhythmik, die den Gebrauch der Stimme regelt, beigemischt. Denn nicht nur auf die gehörige Ökonomie der Stimme, daß man in Übereinstimmung mit dem jedesmal darzustellenden Affekte bald einer schwächeren, bald einer stärkeren Stimme sich bediene, sondern auch auf die

a) Polit. VIII, 5 und Probl. 19, 17. *b*) Poet. 1, 4. ed. Herm. *c*) Poet. 1, 6. *καὶ γὰρ οὗτοι (οἱ ὀρχησταὶ) διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται.*

Höhe und Tiefe der Töne und auf das längere oder kürzere Aushalten des Tons kömmt es hier an, wie in der Rhetorik gleichfalls gelehrt wird[a].

Wie aber die hier von einander gesonderten Künste doch in Verbindung mit einander treten können, eben so brauchen die verschiedenen Darstellungsmittel, deren sich die erste und die dritte Gattung von Künsten bedienen, hier Farben und Gestalten, dort Wort, Harmonie und Rhythmus, nicht immer vereinigt angewendet zu werden. So bedienen sich nur der Harmonie und des Rhythmus die Kunst des Flötenspiels und Citherspiels und einige andere mit ihnen verwandte, wie Aristoteles sich ausdrückt, kurz die gesammte Instrumentalmusik, wie wir sagen würden; des Rhythmus, abgesondert von der Harmonie, die Tanzkunst, die dagegen die Körperbewegungen dem Rhythmus unterwirft; der bloßen, d. h. der nicht in Verse gebrachten Worte oder auch der in Verse gebrachten die erzählende Dichtungsart, also entweder der Rede allein oder der Rede in Vereinigung mit dem Rhythmus; der Worte, des Rhythmus und der Harmonie zusammen dagegen die dithyrambische und die Nomendichtung, die Tragödie und die Komödie, wo dann wieder ein Unterschied danach zu machen sei, ob durchweg oder nur theilweise (wie von den beiden letzteren Künsten) alle diese Mittel der Nachahmung angewendet würden[b]. Eben so würde Aristoteles auch hinsichtlich der ersten Gattung von Künsten die, welche nur der Gestalt zur Nachahmung sich bedient, die Kunst des Bildhauers, und die, welche durch Gestalt und Farbe nachahmt, die Kunst des Malers, von einander ge-

a) Rhetor. III, 1. im Anf. ἔστι δὲ αὕτη μὲν (ἡ περὶ τὴν ὑπόκρισιν τέχνη) ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλῃ καὶ πότε μικρᾷ καὶ πότε μέσῃ, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξείᾳ καὶ βαρείᾳ καὶ μέσῃ, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστον· τρία γάρ ἐστι περὶ ὧν σκοποῦσιν· ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος, ἁρμονία, ῥυθμός· b) Poet. 1.

sondert haben, wenn sich ihm Veranlassung dargeboten hätte, auch auf diese Künste dieß Princip der Eintheilung anzuwenden.

Doch es muß mit diesem ersten Eintheilungsgrunde ein zweiter vereinigt werden, wenn wir die verschiednen Arten der Künste bestimmt von einander sondern wollen, ein Eintheilungsgrund, der, wie Aristoteles sich ausdrückt, von dem, was nachgeahmt wird, entlehnt ist, wie wir etwa sagen würden, von dem Kunststyle der Nachahmung. Da nehmlich die, welche nachahmen, Handelnde nachahmen, diese aber entweder tüchtig oder untüchtig sein müssen (denn dieß ist die Hauptverschiedenheit in der Gemüthsverfassung und Gesinnung, aus der Handlungen hervorgehen), so ist es nothwendig, daß wir entweder Bessere oder Schlechtere oder auch eben Solche, als wir sind, nachahmen. Dieser Unterschied nun in den Nachahmungen wird sowohl bei den Malern als in der Tanzkunst und dem Flöten- und Citherspiel, eben so auch in der Poesie gefunden, und es beruht darauf in der Poesie der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, daß diese schlechtere, jene bessere als die Menschen von unserem Schlage, d. h. als die gewöhnlichen Menschen, nachahmt, daß diese karicirt, jene idealisirt, würden wir sagen [a].

Noch auf eine ganz andere Weise aber, scheint es, könnte man die nachahmenden Künste nach dem, was sie nachahmen, eintheilen. Wie nehmlich der Maler und Bildhauer z. B. durch Gestalten und Farben nachahmen, so könnte man auch sagen, Gestalt und Farbe ist das, was sie nachahmen, eben so daß die Dichtkunst durch Rede Rede, die Tanzkunst Bewegungen durch Bewegungen nachahme. Diese Eintheilung indeß, das sieht man sogleich ein, würde uns wenig fördern, da Mittel und Gegenstand der Nachahmung hier ganz zusammenfallen. Aber es hieße auch ganz den Sinn, in welchem Aristoteles die künstlerische Nachahmung auffaßt, verkennen,

a) Poet. 2.

wenn man bei ihm eine Eintheilung der Art suchen wollte. Bei Plato allerdings sind die Scheinbilder der Dinge, wie sie im Wasser oder sonst sich uns darstellen, oder wenigstens doch immer die Verhältnisse der äußeren Gestalt das, was der bildende Künstler nachahmt, und so sehr herrscht dieser Sprachgebrauch bei ihm, daß ihm ja auch die Musik an einer Stelle eine Nachahmung von Lauten und Betonungen ist [a]. Aristoteles dagegen faßt so niedrig den Begriff der Nachahmung nie auf. Die Tanzkunst z. B. ist ihm nicht eine Nachahmung von körperlichen Bewegungen, sondern von Gemüthsstimmungen, Gemüthsbewegungen und Handlungen; das innere Geistige also, welches durch äußere Mittel zur Anschauung gebracht wird, ist ihm der Gegenstand der Nachahmung, wodurch der Begriff der Nachahmung sogleich unendlich höher gestellt wird; denn nun läßt sich an ein bloßes Kopiren, ein sklavisches Nachmachen dabei gar nicht mehr denken. So scheint es denn, als wenn sich aus der Betrachtung der Gegenstände der Nachahmung in diesem Sinne für die Unterscheidung verschiedener Gattungen der Künste überhaupt nichts ergäbe, da nach Aristoteles sowohl die Poesie in Gemeinschaft mit der innigst mit ihr verbundenen Musik, als auch die durch Farben und Gestalten nachahmende Kunst [b], eben so gut wie die Tanzkunst, Handlungen und in der Regel auch Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen nachahmt. Bei genauerer Betrachtung indeß schwindet dieser Schein. Daß nehmlich in solchen Stellen, wo Aristoteles allen, auch den bildenden Künsten die Kunst der Nachahmung der

a) S. Th. I. dieser Schrift, S. 110. *b*) Polit. VII, 17. p. 1336, 2, 15. ed. Bekker. *ἐπιμελὲς μὲν οὖν ἔστω τοῖς ἄρχουσι, μηθὲν μήτε ἄγαλμα μήτε γραφὴν εἶναι τοιούτων πράξεων μίμησιν.* Poet. 2, 2. ed. Herm.: Polygnot ahme nach *κρείττους τὰ ἤθη*, also doch auch die *ἤθη κρείττω* selbst, vgl. auch Poet. 6, 15. Ausdrücklich indeß nennt nirgends Aristoteles die Werke der bildenden Kunst Nachahmungen der *ἤθη*, wie es z. B. Xenophon that, s. Th. I. dieser Schrift, S. 26.

Stimmungen und Bewegungen des Gemüths zuzugestehen scheint, der Philosoph nur dem herrschenden Sprachgebrauche sich fügt, ohne diese Art sich auszudrücken als vollkommen richtig zu betrachten, davon zeugen die bereits angeführten Stellen in der Politik und in den Problemen, in denen allerdings eine Eintheilung der sogenannten nachahmenden Künste darauf gegründet wird, daß nur ein Theil derselben Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen wirklich nachahme oder ausdrücke, ein anderer nur durch äußere Zeichen ahnen oder errathen lasse. Daß das durch das Gehör Wahrnehmbare allein unter Allem, was durch die Sinne wahrgenommen werden könne, ein Ethos in sich enthalte, d. h. ein unmittelbarer Ausdruck von dem innern Leben des Gemüths sei, dieß spricht als eine nicht zu bezweifelnde Wahrheit Aristoteles in den Problemen aus[a], — denn weder die Farbe noch der Geruch noch der Geschmack schließe ethische Eigenthümlichkeiten in sich —; über die Gründe aber, warum dem so sei, scheint er sich selbst noch nicht ganz klar zu sein, vielmehr gibt er nur vermuthungsweise eine Erklärung dieser Erscheinung. Nicht ganz mit derselben Entschiedenheit äußert er sich über diesen Gegenstand in der Politik[b]. Hier sagt er nur, daß vornehmlich Rhythmen und Melodieen wirkliche Ähnlichkeit mit Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen, mit Zorn und Sanftmuth, mit Tapferkeit und Besonnenheit hätten[c]. Von allem Anderen, was durch die Sinne wahrgenommen werde, enthalte nur das Sichtbare ein wenig davon. Denn die verschiedenen Arten der Haltung des Körpers[d]

a) Probl. 19, 17. *διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν, ἀλλ᾽ οὐ τὸ χρῶμα οὐδὲ ἡ ὀσμὴ οὐδὲ ὁ χυμὸς ἔχει;* *b*) VIII, 5. *συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ἄλλοις μηθὲν ὑπάρχειν ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσιν, οἷον ἐν τοῖς ἁπτοῖς καὶ γευστοῖς, ἀλλ᾽ ἐν τοῖς ὁρατοῖς ἠρέμα.* *c*) Wörtlich übersetzt: daß sie eine Ähnlichkeit mit Gemüthsstimmungen zeigten, welche der wirklichen Natur derselben am meisten nahe komme. *d*) *σχήματα.*

wåren von solcher Natur, aber nur schwach wirkten sie auf die Empfindung und nicht auf Alle erstrecke sich diese Wirkung[a], ferner liege auch darin so wie in den sich verändernden Farben, wie sie bei Gemüthsbewegungen am Körper (vornehmlich am Gesicht) sich zeigten (im Erbleichen, Erröthen u. s. w.[b]), eigentlich nicht sowohl eine unmittelbare Ähnlichkeit mit Gemüthsstimmungen, sondern es wåren vielmehr nur Zeichen und Andeutungen derselben. Im strengeren Sinne des Wortes also gesteht auch hier, sehen wir, wie in den Problemen, Aristoteles nur dem durch das Gehör Wahrnehmbaren den Vorzug zu, daß es Ähnlichkeit mit den Gemüthsbewegungen habe, daß es mithin eine wirkliche Nachahmung derselben enthalte. Nicht ohne Beweis aber låßt er hier seine Behauptung. Die Musik bringt durch Harmonie und Rhythmus gewisse Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen in uns hervor, durch diese Harmonie und diesen Rhythmus jedes Mal diese, durch jenen jene; wir fühlen uns innerlich verändert, umgewandelt, wenn wir Musik hören: wie könnte das geschehen, wenn nicht Harmonieen, wenn nicht Rhythmen eine innere Verwandtschaft mit der Seele und ihren Zuständen und Bewegungen hätten, wenn sie nicht ein wirklicher Ausdruck, eine Nachahmung derselben im wahren Sinne des Wortes wåren[c]?

Worauf aber, dieß ist die Frage, die wir jetzt vor Allem beantwortet wünschen, worauf beruht diese Verwandtschaft zwischen Rhythmen und Melodieen und Gemüthsstimmungen oder Gemüthsbewegungen, um derentwillen wir jene Nachahmungen dieser nennen? Die

a) Über die Emendation, auf welche sich die oben gegebene Darstellung gründet, s. die Anm. 2) hinter dem Text. *b*) S. Göttling zu dieser Stelle, Aristot. Polit. S. 457. *c*) S. Polit. in dem angeführten Kapitel: *εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν* u. s. w. und weiter oben: *ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς.*

leichteste Lösung dieser Frage wäre in der Ansicht derer unter den Philosophen des Alterthums enthalten, welche die Seele selbst als eine Harmonie betrachteten oder doch wenigstens behaupteten, daß sie Harmonie in sich trage, — wenn sich nur eine solche Ansicht irgend begründen ließe. Aristoteles wenigstens, der ihrer in der eben behandelten Stelle der Politik Erwähnung thut[a], verwirft das Erste, daß die Seele selbst eine Harmonie sei, in der Schrift von der Seele gänzlich, darin nur Plato im Phädon folgend, obgleich mit anderen Gründen sein Verwerfungsurtheil unterstützend[b]. Aber auch das Zweite, daß die Seele Harmonie in sich trage, daß gewisse Zustände der Seele, in's Besondere die Tugenden derselben, füglich als Harmonieen betrachtet werden könnten, — wie dieß Plato bekanntlich thut, — auch dieß weist Aristoteles zurück, indem er besonders darauf aufmerksam macht, welche Schwierigkeiten es machen würde, wenn man nun wirklich die inneren Bewegungen und die Thätigkeitsäußerungen der Seele immer auf irgend eine bestimmte Harmonie zurückführen wollte. Nur die Gesundheit und überhaupt die körperlichen Tüchtigkeiten könnten Harmonieen genannt werden, weil sie wirklich auf einem Verhältnisse der Mischung der Grundstoffe, auf einer Zusammenfügung der Glieder nach bestimmten Verhältnissen, welches ja das Wesen der Harmonie sei, beruhten.

Dagegen macht Aristoteles in den Problemen[c], wie

a) Am Schlusse des 8ten Kapitels des 8ten Buchs. *Καί τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι*, wo doch zu ergänzen ist „mit uns", wie Lambin, oder „mit der Seele", wie Orelli übersetzt (s. Aristoteles Pädagogik in den Philol. Beiträgen aus der Schweiz, herausgegeben von Bremi und Döderlein, S. 106). *b*) S. de anima I, 4. 1. 2. Daß Plato's Widerlegung der Ansicht, daß die Seele eine Harmonie, nehmlich die Harmonie des Körpers sei, Aristoteles nicht befriedigte, konnte man im Alterthum auch aus der dialogischen und populären Schrift des Aristoteles „Eudemus" ersehen, wie Wyttenbach zeigt zu Plato's Phädon, s. neue Leipziger Ausg. S. 214. *c*) Problem. 19, 24. vgl. auch 29.

bereits oben erwähnt, einen Versuch die schwierige Aufgabe zu lösen.

Das Hörbare unterscheidet sich sowohl von dem Sichtbaren wie von dem durch die übrigen Sinne Wahrnehmbaren dadurch, daß es allein eine Bewegung in sich hat, d. h. das Hörbare allein wird als ein in sich Bewegtes, in innerlicher Erschütterung Befindliches unmittelbar wahrgenommen. Bei ihm also beschränkt sich die Bewegung, welche es in dem Sinne hervorbringt, nicht auf die einfache Erregung des Sinnes, welche bei allen Sinneseindrücken Statt findet, wie z. B. auch die Farbe das Auge erregt, reizt, den Nerven in eine gewisse Bewegung versetzt, sondern die auf die erste Erregung folgende, die successive, fortdauernde Bewegung ist, durch welche der vernehmliche Laut gebildet wird. Diese Bewegung aber, so fährt Aristoteles fort, hat die meiste Ähnlichkeit mit den Stimmungen des Gemüths bei den Rhythmen und bei der geordneten Folge der hohen und tiefen Töne, nicht bei ihrem Zusammentönen, d. i. nur da wo ein Fortschreiten, eine Aufeinanderfolge des Verschiedenartigen, der Arsis und Thesis und der hohen und tiefen Töne bemerkbar ist, indem darin der sinnlich kräftigste Ausdruck des steten Wechsels zwischen relativer Ruhe und Aufregung, des Auf- und Abwärtsstrebens im menschlichen Gemüthe enthalten ist, — nicht wo die verschiedenen Töne, gleichzeitig hörbar, in einander verschmelzen. In sofern nehmlich tragen jene Bewegungen den Charakter des Handelns an sich, im Handeln aber prägen sich eben die Gemüthsstimmungen aus, daher die Verwandtschaft derselben auch mit diesen [3]).

Fragen wir uns nun, in wiefern in den gegebenen Andeutungen über das Wesen der Künste, welche durch das Gehör auf uns wirken, ein Princip der Eintheilung für die sogenannten nachahmenden Künste liege, so ergibt sich, daß Aristoteles zunächst nur die bildenden Künste von der Musik auf die angegebene Weise, als weniger nachahmende von der am vollkommensten

nachahmenden Kunst, sondern wollte. Möchten wir nun aber auch weiter noch wissen, wie sich nun wohl die übrigen Künste zu den festgesetzten beiden Arten der nachahmenden Künste verhalten, in wiefern nach Aristoteles Ansicht bei ihnen entweder eine wirkliche Nachahmung innerer Stimmungen und Regungen, d. h. überhaupt geistiger Zustände, oder nur eine Andeutung derselben enthalten sei, so würde sich aus Aristoteles Andeutungen etwa Folgendes hierüber ergeben.

Entweder ahmen die Künste durch äußere, durch sinnlich wahrnehmbare Darstellungsmittel nach, so die Musik ebenso wie die bildenden Künste, — oder es ist zunächst ein Geistiges, d. h. an sich nicht nothwendig in irgend einer äußeren Form Erscheinendes, wodurch sie nachahmen. So die Poesie, deren eigenthümliches und wesentliches Darstellungsmittel nach Aristoteles allein das Wort ist, und zwar das innerliche, nicht das gesprochene, welches freilich, um Anderen wahrnehmbar zu werden, irgendwie sinnliche Gestalt gewinnen muß, wenn auch nur durch die Schrift, dessen Kraft aber doch keineswegs in dem, wodurch es sinnlich wahrnehmbar ist, beruht. Daß so Aristoteles die Sache auffaßte, zeigt die Trennung der Kunst des Schauspielers und Rhapsoden von der des Dichters, die sich an mehren Stellen bei ihm findet[a], am Deutlichsten aber die Bemerkung, daß in Demjenigen, was es bei der Aufführung einer Tragödie zu hören und zu sehen gebe, nicht die wahre Kraft der Tragödie liege, sondern daß diese sich auch schon dem Leser offenbaren müsse[b]. In wie fern nun aber die Poesie, die also von der Musik wie von den bildenden Künsten, ja überhaupt von allen anderen nachahmenden Künsten, dadurch sich wesentlich unterscheidet,

a) S. z. B. Poet. 27, 6. b) Poet. 6, 28. ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστιν. 27, 8. διὰ τοῦ ἀναγιγνώσκειν φανερὰ (ἡ τραγῳδία) ὁποία τίς ἐστιν. 26, 4. 19, 7. Rhetor. III, 1.

daß die Nachahmung, welche sie sich zum Ziele setzt, nicht auf der Kraft sinnlicher Mittel beruht, doch auch wie die Musik als eine wirkliche Nachahmung geistiger Stimmungen und Regungen oder wie die bildenden Künste nur als eine Bezeichnung derselben nach Aristoteles zu betrachten sei, dieß bleibt uns noch zu untersuchen übrig.

Nun könnte es scheinen, als wenn diese Frage schon dadurch beinah erledigt würde, daß Aristoteles wiederholentlich mehr oder minder deutlich der Poesie in der Handlung einen eigenthümlichen Gegenstand für die Nachahmung anweise; indem er nehmlich deren Nachahmung der Poesie zur Aufgabe stelle, scheine er zu einer wirklichen Nachahmung von Gemüthsstimmungen die Poesie durch ihre eigenthümlichen Mittel wohl nicht für befähigt gehalten zu haben[a]. Wenigstens ist die Nachahmung der Gemüthsstimmungen, soviel steht fest, bei ihm nicht ein nothwendiges und grundwesentliches Element der dichtenden Thätigkeit. Denn es könne Tragödien geben, behauptet er, in denen Nachahmung von Gemüthszuständen sich nicht finde, aber Handlung müsse in jeder Tragödie sein[b]. Aber immer bleibt doch noch zu untersuchen, in wiefern nun doch die Poesie meistentheils auch mit der Darstellung von Gemüthszuständen es zu thun habe, ob

a) Poet. 4, 8. wo von der Entstehung der Poesie im Allgemeinen die Rede ist: *οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι ἐμιμοῦντο τὰς καλὰς πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων* etc. 6, 1. 9, 9. vergl. Hermann zu 1, 1. p. 85. b) Poet. 6, 14. *ἔτι δὲ ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία· ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ᾽ ἄν.* Die *ἤθη* werden hier definirt als das, worin sich die Willensentschlüsse, die Neigungen und Abneigungen der Menschen offenbaren, 6, 24.; im Allgemeinen aber zu dem gerechnet, wodurch eine bestimmte Beschaffenheit dem Menschen zukommt, *κατ᾽ ἤθη εἰσὶ ποιοί τινες*, Poet. 6, 12. *Πράξεις* dagegen sind nicht nur was wir Handlungen nennen, sondern das ganze äußere Verhalten des Menschen, wie bei den *ἤθη* Tugend und Schlechtigkeit, so sind hier Glück und Unglück die beiden Hauptklassen; s. Poet. 2, 1. 6, 12. Doch gründen sich allerdings die *πράξεις* auf die *ἤθη*, s. Poet. 6, 7. 2, 1.

sie alsdann vielmehr wie die Musik eine wirkliche Nachahmung derselben geben könne, oder wie die bildenden Künste mit einer bloßen andeutenden Bezeichnung derselben sich begnügen müsse. Und es tritt die Frage hinzu, in welchem Betrachte wiederum auch als Nachahmung von Handlungen die Poesie aufgefaßt werden solle, ob als Nachahmung derselben im strengeren Sinne oder im weiteren? Hier ist es nun besonders zu beachten, daß Nachahmung von Gemüthszuständen Aristoteles in der Poetik eben sowohl den bildenden Künsten wie der Poesie zuschreibt [a]. In beiderlei Künsten aber ist nach ihm diese Nachahmung nicht etwas unbedingt Nothwendiges; wie es Tragödien ohne ethischen Ausdruck gebe, so auch Gemälde der Art [b]. Sie kann also hier, das läßt sich mit Sicherheit folgern, nicht aus der Natur der Mittel der Nachahmung, deren sich diese Künste bedienen, hervorgehen, wie dieß doch bei der Musik der Fall ist. Darum wird denn also von einer wirklichen Nachahmung der Gemüthsstimmungen bei der Poesie wohl eben so wenig die Rede sein können wie bei den bildenden Künsten, — sobald wir nehmlich die Poesie auf das ihr eigenthümliche Darstellungsmittel, das stumme Wort, beschränken, und von der Melopöie namentlich, die ihr die Musik zu Hülfe gibt, abstrahiren [c].

Wie aber verhält es sich nun mit der Nachahmung der Handlungen durch die Poesie? Auch diese Nachahmung beschränkt, wie wir gesehen haben, Aristoteles keineswegs auf die Poesie, sondern läßt auch die bildenden Künste daran Antheil haben. Und in der That möchte wohl ohne Handlung, besonders in jenem weiteren Sinne des Wortes, wo auch die äußeren Zustände des Glückes und Unglück's, in denen sich jemand befindet,

a) Poet. 2, 1. 2. Πολύγνωτος μὲν κρείττους (τὰ ἤθη) εἴκαζε etc. b) Poet. 6, 15. c) Poet. 6, 27. 28. Die ὄψις bei der Tragödie, die als das sechste Element derselben angeführt wird, sei ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς, darin liegt, daß auch schon das fünfte, die Melopöie, der Poesie nur wenig zugehöre.

damit bezeichnet werden, ein Gemälde nicht leicht gedacht werden können. Und ist die Handlung oder die Nachahmung der Handlung, der Mythus oder die Fabel, die Aristoteles als eine bestimmte Zusammenordnung von Begebenheiten und Handlungen erklärt [a], das Wesentliche der Poesie, wie wohl jeder gern Aristoteles zugeben wird, — wir pflegen ihn die Dichtung im Gedichte zu nennen und erkennen ihn schon durch diesen Namen als die Seele der Poesie an, wie ihn Aristoteles ausdrücklich benennt [b], — ist, sage ich, die Handlung die Seele der Poesie, und doch zugleich auch den Werken der bildenden Künste Handlung nicht minder nothwendig, eben so auch der Tanzkunst, die Aristoteles ausdrücklich nicht allein als eine Nachahmung von Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen, sondern auch von Handlungen bezeichnet [c]: so folgt hieraus nur, daß das, worin das Wesen der Poesie besteht, nicht ihr eigenthümlich ist, daß auch mehre andere schöne Künste gleiches Wesens mit ihr sind, indem die Handlung, die Dichtung auch den Werken dieser Künste erst Leben und Seele mittheilt. Also nur das Mittel, durch welches die Poesie ihre Ideen entwickelt und ausführt, das Wort, ist ihr eigenthümlich [d]; das Nachahmende der Poesie aber zeigt sich schon in der Idee, in dem noch unausgebildeten und unausgeführten Plane des Dichters, schon dieser ist Nachahmung einer Handlung.

Daß nun aber an eine Nachahmung in dem engeren Sinne, wo eine wirkliche Ähnlichkeit dessen, wodurch, und

a) Poet. 6, 8. b) Poet. 6, 20. eben da §. 13 nennt er ihn auch τέλος τῆς τραγῳδίας. c) Poet. 1, 6. d) S. Poet. 1, 7. Bei der Tragödie kömmt zu der λέξις noch die μελοποιία hinzu; dieß Beides ist es, wodurch sie nachahmt, Poet. 6, 9. Den μῦθος dagegen betrachtet Aristoteles nebst den ἤθη und der διάνοια als das, was die Poesie nachahmt; denn unter dem, wodurch die Tragödie nachahmt, versteht er die Mittel, durch welche sie in Erscheinung übergehn kann. Deßhalb sondert er davon den μῦθος und behandelt ihn, die Nachahmung, das Bild einer Handlung, wie eine Handlung selbst. Er ist eine Handlung, wie sie nehmlich im Geiste des Dichters lebt.

dessen, was nachgeahmt wird, zur Nachahmung erfoderlich ist, daß an eine solche Nachahmung in keinem von beiden Fällen gedacht werden könne, ist leicht einzusehn, und es leuchtet ein, daß die Musik in einem ganz anderen Sinne eine Nachahmung von Gemüthsstimmungen zu nennen sei als die Poesie von Handlungen. Erst in ein Schauspiel verwandelt, erst dem Auge wahrnehmbar und dem Ohre vernehmbar geworden, wird die Dichtung wirkliche Nachahmung einer Handlung, erst dann findet eine wirkliche Ähnlichkeit zwischen dem Abbilde und dem Urbilde Statt. Hier, wo der nachahmende Künstler sich ganz in den, den er nachahmt, verwandelt, alle seine Bewegungen seiner Rolle gemäß einrichtet, handelnd Handlungen darstellt, hier findet die vollkommenste Angemessenheit des Mediums der Darstellung zu dem Dargestellten Statt. Darum ist denn nach Aristoteles die äußere Schau und der Pomp derselben, wenn auch etwas der Poesie als solcher Fremdartiges, doch bei der Tragödie und dem Drama überhaupt ein nothwendiger Bestandtheil: nicht als wenn die Kraft der Tragödie davon abhinge, aber wirklich handelnd tritt denn doch eben nur der Schauspieler auf, der dem Worte des Dichters durch Ton, Mienen, Gebehrdung und Körperbewegung Leben gibt, nicht der Dichter selbst. Denn wenn auch den dramatischen Dichter Aristoteles, indem er das Wie der Nachahmung bestimmt, handelnd nachahmen läßt, wodurch sich eben das Drama von den übrigen Gattungen der Poesie unterscheide, so bedient er sich doch eben daselbst auch des Ausdruckes, daß in dem Drama die Nachahmenden, das ist doch die Schauspieler, Alles als Handelnde und Thätige nachahmten", und in der That deutet das

a) Poet. 3, 2 etc. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν, ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα καὶ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ· ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα ἢ πάντα ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους, wo der plötzliche Übergang in den Pluralis auffällt und einen Grund haben muß.

Wie der Nachahmung das Drama als Gedicht doch immer nur an, während es bei der Aufführung wirklich zur Ausführung kömmt.

In's Besondere aber berechtigt uns, glaube ich, die Stelle, wo Aristoteles darin, daß die Tragödie eine Nachahmung durch Handelnde sei, eine Nöthigung erkennt, die äußere Schau als einen Bestandtheil der Tragödie festzustellen[a], die Eintheilung nach dem Wie der Nachahmung aus der engeren Sphäre, auf die sie in dem dritten Kapitel der Poetik beschränkt wird, bei Erörterung Aristotelischer Kunstansichten herauszuheben, und eine Eintheilung nicht nur der Dichtungen, sondern auch anderer Werke der nachahmenden Künste darauf zu begründen. So würden wir denn die Schauspielkunst nebst den ihr verwandten Künsten, als die Kunst, welche Handlungen durch Handelnde, in der entsprechendsten Form also, darstellt, dagegen die Poesie an sich so wie die bildenden Künste als solche Künste, in denen nicht sowohl eine unmittelbare Nachahmung von Handlungen, sondern nur eine Bezeichnung derselben enthalten sei, zu betrachten haben; eben so die Musik als wirkliche Nachahmung von Gemüthsstimmungen und Regungen, die übrigen Künste, außer der Tanzkunst, insofern ein dem Gehör vernehmbarer Rhythmus sie begleitet, nur als Andeutungen der Zustände des Gemüthslebens. Nur das Verhältniß der Musik zu der Nachahmung von Handlungen scheint hier noch einer Bestimmung zu bedürfen. Indem nehmlich von Aristoteles in die lebendige Nachahmung von Gemüthsstimmungen ihr Verdienst gesetzt wird, wird doch bei Begründung dieser Ansicht vornehmlich die Verwandtschaft der Bewegungen bei dem Rhythmus und der harmonischen Folge der Töne mit Handlungen, welche Zeichen von einem bestimmten

a) Poet. 6, 6. ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος.

Gemüthszustande wären, hervorgehoben[a]. Die Sache scheint sich mir, um kurz zu sein, so zu verhalten. Rhythmen und Harmonieen haben viel mit Handlungen Verwandtes, Energisches, zum Handeln Aufregendes, aber eine bestimmte Handlung nachzuahmen oder gar eine Reihe von Handlungen, die zusammen ein Ganzes bilden, wird doch die Musik für sich allein wohl nicht leicht sich zur Aufgabe setzen. Dieß vermag aber die Poesie so wie die bildenden Künste, insofern nicht von eigentlicher Nachahmung dabei die Rede ist; im strengsten Sinne des Wortes aber ahmt Handlungen nach die Schauspielkunst, ferner auch, wenn gleich nicht so vollkommen wie diese, die Tanzkunst, zumal die pantomimische, welche, der Rede entbehrend, die Gestalt in Bewegung in Verbindung mit Gebehrdung als Mittel dazu benutzt.

So würden wir denn also im Allgemeinen einen doppelten Gebrauch des Wortes Nachahmung in Bezug auf die Kunst bei Aristoteles zu unterscheiden haben [+]). Indeß gilt, was für Plato gilt, auch für ihn, daß nehmlich beide Arten der Nachahmung bei ihm nicht durch vollkommen feste und sichere Gränzen von einander abgesondert werden, sondern daß nur von einem Mehr oder Minder in Bezug auf die Treue, die Wahrheit und die Lebhaftigkeit der Nachahmung die Rede ist, so daß wohl eine Stufenfolge der verschiedenen Künste in Rücksicht auf das Nachahmerische derselben sich feststellen, nicht aber eine entschiedene Sonderung derselben in zwei Klassen, in die im strengeren und die im weiteren Sinne nachahmenden, sich durchführen läßt. Ausdrücklich zeugen dafür folgende Stellen. In einer Stelle in den Problemen handelt Aristoteles von der Veränderung der Dithyramben, daß sie, nachdem sie mimetisch geworden wären, keine Antistrophen mehr hätten, wie früher. Die Ursache davon sei die, daß früher die freien Bürger selbst getanzt hätten, also durch einen Chor der Dithyramb

a) S. die bereits citirte Stelle Problem. 19, 17., wo jene Bewegungen πρακτικαί genannt werden.

aufgeführt worden sei, jetzt aber durch Schauspieler die Aufführung vor sich gehe. Der Schauspieler aber buhle auf alle Weise um den öffentlichen Beifall, der Chor dagegen ahme weniger nach[a]. Nicht also weil jetzt überhaupt erst ein nachahmendes Element in den Dithyramb gekommen wäre, wird der gegenwärtigen Gestaltung des Dithyrambus zum Unterschiede von der früheren der Name des mimetischen Dithyrambus gegeben, auch der Chor ahmte schon nach, auch er wollte durch Melodie, Rhythmus und Tanzbewegungen Gemüthszustände und Handlungen ausdrücken. Nun aber, da der Dithyramb in die Hände einzeler Schauspieler kam, wurde die Nachahmung lebhafter, mannigfaltiger, kunstreicher, der lebhafteste Ausdruck von Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen trat an die Stelle des gemessenen, ruhigen, den dem Chore theils seine Würde, theils der Mangel an Vorübung zu schauspielerischer Darstellung, theils auch schon die Zusammensetzung desselben aus einem größeren, für den schnellen Wechsel eines dramatisch belebten Vortrags überhaupt nicht leicht einzuübenden Personale gebot[b]. Die unmittelbarste Vergegenwärtigung ferner von Handlungen durch die Kunst des Hypokriten nahm nun die Stelle einer bloßen Beschreibung derselben vermittelst der Rede ein, mit welcher sich früher der Chor begnügt hatte. Und die größere Mannigfaltigkeit in der poetischen Darstellung, der Melodie und den Tanzbewegungen, die aus dem Bestreben der unmittelbarsten Vergegenwärtigung alles Dargestellten nothwendig hervorging, bewirkte denn natürlich auch, daß die antistrophische Komposition nun zu einförmig erschien und vielgliedrigen Gesängen Platz machte. Aus eben demselben Grunde aber, bemerkt Aristoteles, nehmlich weil sie von eigentlichen Schauspielern aufgeführt würden, die natürlich alle mögliche Kunst und Virtuosität in ihren Gesang zu legen suchten, wären auch

a) Problem. 19, 15. b) Problem. 19, 15. πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν etc.

„die Gesänge von der Bühne aus" nicht antistrophisch, wohl aber die des Chors, der, während die Bühne ganz nachahmend sei, weniger nachahme[a]. Zu solchen Gesängen aber von dramatischem Charakter wäre vorzugsweise die hypophrygische und hypodorische Harmonie geeignet, während die mixolydische vorzüglich mehr dem Chor, der nicht handle, sondern mehr leidend sich verhalte, angemessen sei[b]. Eine solche dramatische Musik nun freilich überschreitet fast die Schranken, die dieser Kunst gesetzt zu sein scheinen. Denn während die Musik im Allgemeinen nur ein Ausdruck von Gemüthszuständen ist, wenn auch Harmonie und Rhythmus allerdings etwas Energisches, Thatkräftiges in sich tragen: so weiß diese Musik, freilich in Vereinigung mit den übrigen sich ihr anschließenden Darstellungsmitteln, auch Handlungen in lebendigster Nachahmung uns vor die Seele zu zaubern. Indem nehmlich in den Harmonieen, die sie anwendet, vornehmlich in der hypophrygischen, die Melodie zurücktritt, dagegen die heftige rhythmische Bewegung überwiegend ist, erhält sie eben den thatkräftigen Charakter, vermöge dessen sie Handlungen uns sinnlich darzustellen vermag[5]). Hier hätten wir denn also eine Musik, die mit der ihr am innigsten verwandten Kunst, mit der Poesie, auch das gemein hat, daß sie beide Handlungen nachahmen, wenn auch für eine Nachahmung der vollkommensten Art in dieser Beziehung weder die eine noch die andere Kunst gelten kann. In Bezug auf diese Art von Nachahmung aber, die Nachahmung von Handlungen, welche der gemeine Sprachgebrauch bei den Alten

a) Ebendaselbst: *τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται.* *b*) Problem. 19, 30 und 48. Die letztere Stelle nehmlich vervollständige ich mit Böckh, Pind. Opp. T. I. p. 242, 67), aus der Übersetzung des Theodorus Gaza durch die Worte: „at vero mixolydius nimirum illa praestare potest", die auf keine Weise entbehrt werden können.

immer vorzugsweise als Nachahmung bezeichnete[a], ist es wohl von Aristoteles im ersten Kapitel der Poetik gesagt, daß, wie die epische Poesie, die Tragödie, Komödie und Dithyrambendichtung, so auch der größte Theil der Auletik und Citharistik, nicht diese Künste überhaupt, zu den nachahmenden Künsten gehöre[b]. Auch ist es nicht schwer zu errathen, welche Gattung des Flöten- und Citherspiels Aristoteles wohl als mimetisch habe bezeichnen wollen. Ganz abzusehen nehmlich von der zur unmittelbaren Unterstützung der Poesie dienenden Musik, an die Aristoteles hier nicht denkt[6]), so trug doch die Auletik und Citharistik, die bei den öffentlichen musikalischen Wettkämpfen angewendet wurde, auf alle Weise um Beifall der Menge buhlend, wie sie Plato uns schildert[c], zum Theil durch die Verbindung, in die sie mit Orchestik und Pantomimik trat, offenbar einen durchaus mimetischen Charakter an sich, wogegen es denn natürlich auch eine einfachere, schlichtere Art diese Instrumente zu behandeln gab, bei welcher das Spiel zwar nicht des Charakters entbehrte, aber eine dramatische Nachahmung, eine Nachahmung von Handlungen keineswegs bezweckte. So viel indeß ist klar — und es läßt sich dieß als das Resultat dieser ganzen Erörterung aussprechen, — daß in den Gegenständen, welche die Künste nachahmen, an und für sich kein Eintheilungsprincip für die nachahmenden Künste liegt, denn alle nachahmenden Künste ahmen mehr oder minder treu und lebendig Gemüthszustände und Handlungen nach.

Allein noch in einem dritten Sinne spricht Aristoteles von dem, was durch die Kunst nachgeahmt werde. Von drei Dingen nehmlich, sagt er, muß die Poesie, — aber dasselbe gilt von allen nachahmenden

a) S. Theil I. dieser Schrift, S. 92. besonders Z. 21 u. s. w. b) Poet. 1, 2. c) Plat. Gorg. 501, e. vergl. Theil I dieser Schrift S. 35. Anm. Auch Aristoteles deutet den Charakter dieser Musik mit kurzen, aber unzweideutigen Worten an, Polit. VIII, 6. 1, 10. bei Bekker.

Künsten, — immer eins nachahmen, entweder was war oder ist, oder was nur in der Sage und in der Meinung der Menschen lebt und besteht, oder was sein soll; die Wirklichkeit also, die Sage und der Glaube der Menschen, und die ewige Wahrheit, das sind die Quellen, aus denen der Künstler schöpfen soll und ewig zur Genüge wird zu schöpfen haben[a]. Nachahmen — was sein soll, dieß scheint uns einen inneren Widerspruch zu enthalten; denn indem das, was sein soll, dem, was ist oder war, entgegengesetzt ist, wird es doch als etwas in der Wirklichkeit nicht Gegebenes, also von dem Dichter erst zu Producirendes dargestellt, sollte man meinen [7]). Aber dem ist nicht so; wie dem, was äußere Wirklichkeit hat, eben so wird es auch dem, was nur im Geiste, in der Einbildung der Menschen existirt, entgegengesetzt, es ist also, wenn gleich ein Geistiges, doch auch ein Wirkliches, ein Reelles, ja es ist das wahrhaft Reelle, das wahre Wesen der Dinge. Was sein soll, das ist also auch, und da es ist, so kann es auch geschaut werden und darum auch nachgebildet, nur daß freilich das geistige Erfassen und Festhalten des verborgenen innersten Seins der Dinge etwas unendlich Höheres und Schwierigeres ist als alle Nachbildung des Sinnlichen, ja auch des Geistigen in seiner erscheinenden Gestalt. Es ist die höchste Blüte des Nachahmungstriebes, die uns hier Aristoteles kennen lehrt, dessen scharfer Blick selbst zwischen den rohen Versuchen des Kindes nachzumachen und nachzubilden, was ihm grade vor die Augen kömmt, und der erhabensten dichterischen Thätigkeit, die das innerste Wesen der Dinge durchdringt und durch nachahmende Kunst zur klarsten Anschauung zu bringen versteht, die verborgene Verwandtschaft leicht herausfand.

Ist es nun durch diese Auseinandersetzung klar geworden, daß mit der Bezeichnung der Kunst als einer

a) Poet. 26, 3. ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί· ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν· ἢ οἷά φασι καὶ δοκεῖ· ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

Nachahmung Aristoteles keineswegs, wie Plato, eine Herabwürdigung derselben bezweckte, sondern nur, weil er wirklich das Wesen der künstlerischen Thätigkeit, den Ursprung der Kunst und den Grund des Beifalls, der ihren Werken zu Theil wird, vornehmlich in der nachahmerischen Natur der Kunst zu finden glaubte, die schon von Plato gebrauchte Benennung aufnahm, so werden wir dieselbe Unbefangenheit des großen Denkers auch in der Behandlung der Lehre vom dichterischen Wahnsinn, der anderen Quelle der künstlerischen Thätigkeit, wiederfinden.

Während nehmlich Plato, theils ein gewisses Akkommodationssystem befolgend, theils dem ihm eigenthümlichen Hange zur Ironie nachgebend, den dichterischen Wahnsinn auf eine etwas zweideutige Weise behandelt hatte, so daß, was er eigentlich von diesem, der Meinung des Volkes nach göttlichen Wahnsinn gehalten habe, was er gut, was schlecht, was er göttlich, was ungöttlich darin gefunden habe, mit Sicherheit sich kaum ausmitteln läßt: so faßt Aristoteles den Zustand des Dichters beim Dichten nur als eine psychologische Erscheinung in's Auge, deren physische und geistige Ursachen er zu erforschen sucht. Doch nicht alle Dichter betrachtet er als solche, die diesem Wahnsinn unterworfen wären. Denn wenn der Dichter, besonders der dramatische, so argumentirt er in der Poetik, durchaus die Gabe besitzen muß, sich Alles vor Augen zu stellen[a], Alles, was er dichtet, im Geiste so lebhaft zu schauen, als wenn er bei dem Vorgange selbst zugegen wäre, wenn er so viel als möglich auch die Körperbewegungen der Personen, die er auftreten läßt, innerlich hinzudichten muß, um so die innere Anschauung dessen, was in der Seele ihm lebt, bei sich zu vollenden: so kann dieß auf einem doppelten Wege geschehen. Entweder dadurch geschieht es, daß er selbst wirklich in leidenschaftlicher Bewegung sich befindet; die

a) S. Poet. 17, 1. ed. Herm. und vergl. Hermanns Bemerkung über das *πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι* S. 158.

Macht der Natur selbst ist es, welche ihn alsdann befähigt auf das treffendste Leidenschaften darzustellen, wie denn der, in dessen Inneren es wirklich stürmt, mit der meisten Wahrheit stürmische Gemüthsbewegungen wird darstellen, der wirklich Zürnende [8]) auch dem Affekte des Zorns die angemessenste Sprache wird leihen können. Die Kraft der Leidenschaft also einerseits, ein zu Ekstasen sich hinneigendes, ein leicht zu erregendes und zu entzündendes Gemüth ist es, vermöge dessen der Dichter die Aufgabe seiner Kunst zu erfüllen im Stande ist. Aber auch auf noch einem anderen Wege kann er dasselbe Ziel erreichen; wenn er nehmlich die Schärfe und Gewandtheit des Geistes besitzt, die dazu gehört, um fremde Zustände richtig aufzufassen und sich in Gedanken ganz in dieselben zu versetzen [9]). Neben dem wahnsinnigen Dichter also erkennt Aristoteles auch noch einen ruhigen an, der durch geistige Gewandtheit, durch die Macht des Genies den Foderungen der Poesie Genüge leistet, — eine tiefbegründete Unterscheidung, die allerdings mit der des Kunstdichters und des wahnsinnigen Poeten bei Plato einige Verwandtschaft hat, aber doch nicht mit ihr verwechselt werden darf. Während nehmlich dort dem wahnsinnigen Dichter der nüchterne in der Art entgegengesetzt wird, daß er, der bloß durch Kunst Dichter sein will, als unechter Dichter gegen jenen gehalten sich darstellen muß, so werden hier zwei Wege, die beide zum Ziele führen, uns nachgewiesen, wobei freilich die Meinung, als wenn das ekstatische Wesen ohne alle geistige Schärfe und Gewandtheit, oder auch umgekehrt diese ganz ohne jenes einen wahren Dichter bilden könne, Aristoteles nicht unterzuschieben ist, — nur nach dem Mehr oder Minder natürlich von dem einen oder dem anderen Elemente sondert er die Dichter in zwei Klassen. Darauf weist auch die Bemerkung des Philosophen hin, daß die Poesie überhaupt etwas Gotterfülltes, Begeistertes sei und daher auch immer die Sprache der Begeisterung rede [a]; nur die leidenschaft-

— a) Rhetor. III, 7 am Schlusse: ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις.

liche Glut also, die bis zur Verzückung sich steigernde Begeisterung wird als das ausschließliche Eigenthum einer besonderen Klasse von Dichtern betrachtet werden müssen. Auch diese von ekstatischer Begeisterung ergriffenen Dichter aber muß Aristoteles sich nicht alle im gleichem Grade begeistert und verzückt gedacht haben. In den Problemen nehmlich, an der Stelle, wo er von dem melancholischen Temperament und der Neigung zur Ekstase, die aus ihm hervorgehe, handelt, führt er es als besondere Merkwürdigkeit von einem einzelen ganz unberühmten Dichter, Marakus aus Syrakus, an, daß er sogar ein besserer Dichter gewesen sei, wenn er in Verzückung sich befunden habe[a]. Dasselbe, sollte man meinen, müßte er von allen ekstatischen Dichtern haben sagen können, deren er doch gewiß viele und berühmtere als diesen Marakus kannte, sonst würde er schwerlich in der Poetik von einem doppelten Wege, auf dem die Aufgabe der Poesie gelöst werden könne, gesprochen haben. Aber die Ekstasen des Marakus waren gewiß noch ganz anderer Art als die anderer Dichter. Neben den weissagenden Sibyllen und Bakiden erwähnt ihn Aristoteles; an den höchsten Grad der Verzückung also hat man offenbar hier zu denken, die Begeisterung eines Propheten war es, in der ein Marakus dichtete. Doch erst dann wird es uns vollkommen klar werden, wie es sich mit diesen Graden der Begeisterung und Verzückung verhalte, wenn wir erst untersucht haben, was denn überhaupt Aristoteles unter jenem e k s t a t i s c h e n Z u s t a n d e sich denke. Hier ist uns die Ähnlichkeit für's Erste des ekstatischen Wesens mit dem l e i d e n s c h a f t l i c h e n schon aus der angeführten Stelle der Poetik klar geworden; es besteht eben das Ekstatische in der Fähigkeit, Affekte und Leidenschaften leicht in sich zu erregen. Dasselbe bezeugt aber auch die Stelle in der Rhetorik, wo der Gebrauch der zusammengesetzten Worte, der Epitheta anstatt der eigentlichen Benennungen,

a) Problem. Sect. 30, 1. *Μαρακὸς δὲ ὁ Συρακούσιος καὶ ἀμείνων ἦν ποιητὴς ὅτ' ἐκσταίη.*

so wie der seltsamen, fremdartigen Ausdrücke für angemessen der Sprache der Leidenschaft erklärt, alsbald aber hinzugefügt wird, daß die, welche in Begeisterung wären, so sprächen, weßhalb eben diese Sprache auch der Poesie gezieme[a]. Endlich nennt auch ausdrücklich Aristoteles in der Politik den Enthusiasmus eine leidenschaftliche Erregung des Seelenzustandes[b]. Fragen wir nun aber, welchen Affekten oder Leidenschaften Aristoteles die Ekstase und den Enthusiasmus vornehmlich ähnlich gefunden habe, so klärt uns besonders die häufige Zusammenstellung des Enthusiastischen mit dem Bacchischen und Orgiastischen darüber hinreichend auf[c]. Nehmlich nicht zu den erschlaffenden, weichlichen, noch auch zu den die Seele niederdrückenden Affekten gehört der Enthusiasmus, denn gegen die klagenden sowohl als auch die weichlichen Harmonieen bildet die enthusiastische, die Phrygische, einen entschiedenen Gegensatz[d]. Durch alles dieß indeß wird uns das Eigenthümliche des enthusiastischen und ekstatischen Wesens, in's Besondere der Zusammenhang desselben mit der Dichtergabe noch nicht vollkommen klar. Wichtiger dafür ist die Äußerung des Aristoteles in der Abhandlung von der Erinnerung, daß ein gewisser Antipheron und andere Verzückte von ihren Phantasieen wie von Wirklichkeit gesprochen hätten und als wenn es eine Rück-

a) Rhetor. III, 7. gegen das Ende: *μάλιστα ἁρμόττει λέγοντι παθητικῶς· συγγνώμη γὰρ τῷ ὀργιζομένῳ κακὸν φάναι οὐρανόμηκες* etc. und dann: *φθέγγονταί τε γὰρ τὰ τοιαῦτα ἐνθουσιάζοντες.* b) Polit. VIII, 5. *ὁ δ' ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν.* c) Polit. VIII, 5.: Enthusiastisch würden die Seelen durch die Lieder des Olympus und durch die Phrygische Tonart, in der sie gedichtet wären, und VIII, 7. *ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν, ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις, ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά.* d) Polit. VIII, 5. gegen den Schluß, vgl. auch VIII, 7. am Schlusse: nicht die *ἀνειμέναι ἁρμονίαι* sind *μεθυστικαί· βακχευτικὸν γὰρ ἥ γε μέθη ποιεῖ μᾶλλον.* Also das *βακχευτικόν* (der Phrygischen Harmonie) dem *ἀνειμένον* entgegengesetzt.

erinnerung wäre[a]. Und als berühmte Beispiele solcher Zustände der Verzückung, in welchen eine Verwechselung der Bilder der Phantasie mit der Wirklichkeit Statt fand, werden uns in den Problemen der Wahnsinn des Herkules, in welchem er seine eignen Kinder ermordet, indem er sie für die des Eurystheus hält, ferner der des Ajax, in welchem er Schafe abschlachtet anstatt der Atriden, angeführt. Einen so hohen Grad der Sinnesverwirrung wird nun zwar Aristoteles bei dem ekstatischen Dichter, selbst bei jenem Marakus, kaum angenommen haben; aber das Wesentliche dabei, daß das Wirkliche für den Verzückten zum Nichtwirklichen, das Nichtwirkliche zum Wirklichen wird (wie dieß bei Herkules der Fall war), das konnte Aristoteles doch auch von dem ekstatischen Dichter behaupten, und betrachten wir es genauer, so ist es am Ende nichts Anderes, als eine gewaltige, die ganze Seele beherrschende Phantasie, welche dadurch als das Eigenthümliche der Dichter, wenigstens der einen Gattung derselben, bezeichnet wird. Denn wenn an sich freilich ein Phantasiebild nach Aristoteles nur eine schwache sinnliche Vorstellung ist[b], und dadurch vornehmlich von der unmittelbaren sinnlichen Anschauung sich unterscheidet, so wird doch eine besondere Kraft und Herrschaft der Phantasie in der Seele es bewirken können, daß für's Erste an die Stelle der uns sich darbietenden sinnlichen Anschauung sich das Phantasiebild drängt, oder auch der von der sinnlichen Anschauung dargebotene Gegenstand durch die Phantasie so umgebildet wird, daß er als ein ganz anderer erscheint, als er wirklich ist, und daß zweitens auch das Urtheil, welches über wirklich und nicht wirklich entscheidet, durch die Lebendigkeit des Phantasie-

a) Περὶ μνήμης καὶ ἀναμνήσεως c. 1. am Ende: *γίνεται δὲ καὶ τοὐναντίον* (nehmlich davon, daß wir Erinnerungen für Phantasiegebilde halten,) *οἷον συνέβη Ἀντιφέροντι τῷ Ὠρείτῃ καὶ ἄλλοις ἐξισταμένοις· τὰ γὰρ φαντάσματα ἔλεγον ὡς γενόμενα καὶ ὡς μνημονεύοντες.* b) Rhetor. 1, 11, 1, 28. ed. Bekker.

bildes sich so sehr täuschen läßt, daß es wie ein Ebenbild, der Abdruck, eines Gegenstandes der wirklichen Anschauung, oder eine Erinnerung an eine gehabte Anschauung sich darstellt. Als einen solchen Zustand, in dem, was kein Bild ist, sondern ein freies Phantasiegebilde, doch für ein Bild gehalten wird, beschreibt Aristoteles auch den Zustand lebhaften Träumens [a]. Freilich aber ist die Herrschaft der Phantasie in der Seele nicht grade immer ein unbedingtes Zeugniß für die Stärke dieser Kraft an sich, sondern sie kann auch entweder in dem Mangel an sinnlichen Anschauungen, wie eben hier, oder in der Mattigkeit und Unsicherheit derselben, wie bei in weiter Ferne sich uns darstellenden Gegenständen, wie ferner in Fieberhitze und in leidenschaftlichen Zuständen, welche durch die unruhigen Bewegungen, in die sie die Seele versetzen, die ruhige Thätigkeit des rein auffassenden Vorstellungsvermögens stören, ihren Grund haben; ihre Thätigkeit ist alsdann mächtiger, weil ihr ein freierer Spielraum für die Äußerung ihrer Kraft gelassen ist. Im zuletzt angegebnen Falle indeß herrscht eigentlich nicht sowohl die Phantasie als die Leidenschaft, welche die Seele gewaltsam dahin zieht, wohin ihr Streben gerichtet ist, und dadurch auch die Phantasie nöthigt, aus den Gegenständen der sinnlichen Anschauung, auch schon bei geringer Ähnlichkeit, die Gestalten, welche sie zu sehen heischt, ihr zu bilden, wobei sie zugleich auch das Urtheil fesselt, so daß wir oft wirklich zu sehen meinen, was wir nicht sehen, zu hören, was wir nicht hören, und daß uns selbst schwer fällt, uns überhaupt zu überzeugen, daß, was wir gesehen und gehört zu haben meinen, nur ein Schein war [b].

Auch die aufgeregte Phantasie des Ekstatischen nun werden wir uns nach Aristoteles theilweise allerdings

a) Περὶ ἐνυπνίων 1, 1, 5. καὶ ὁτὲ μὲν ἡ δόξα λέγει ὅτι ψεῦδος τὸ ὁρώμενον, ὥσπερ ἐγρηγορόσιν, ὁτὲ δὲ κατέχεται καὶ ἀκολουθεῖ τῷ φαντάσματι. b) Περὶ ἐνυπνίων 2, 2, 15.

unter der Herrschaft irgend einer Leidenschaft denken müssen, — wie bei Ajax, dessen ekstatischer Zustand, aus gekränktem Stolz entstanden, auch durch das Gefühl des darauf sich gründenden Hasses in allen seinen Äußerungen bestimmt wurde. Aber sehr häufig ist doch auch der Zustand des Ekstatischen, — wie Aristoteles die Phantasie eine sinnliche Wahrnehmung ohne Stoff nennt [a] —, als eine Leidenschaft ohne äußeren Stoff, an dem sie sich entzünden könnte, als eine leidenschaftliche Aufregung ohne ein bestimmtes äußeres Ziel und einen bestimmten äußeren Grund zu betrachten, weßhalb er ja auch eben den Alten so wunderbar, göttlich, dämonisch erschien. Darum erblickt denn auch Aristoteles entweder eine Krankheit oder, wie bei den weissagenden Sibyllen und Bakiden, die Folge einer ursprünglichen physischen Disposition in ihm [b]; auch liegt darin der Grund, warum er bei Eintheilung der musikalischen Harmonieen das Enthusiastische dem Praktischen, dem Thatkräftigen als etwas wesentlich Verschiedenes entgegenstellt [c]. Wodurch nun aber in solchen Fällen, wodurch namentlich bei dem ekstatischen Dichter die aufgeregte Phantasie in ihrer Thätigkeit bestimmt und geleitet werde, worin die Gesetzmäßigkeit, die doch auch in ihrer Thätigkeit herrscht, ihren Grund habe und worin sie bestehe, auf diese Fragen, deren Beantwortung für uns vor Allem vom höchsten Interesse sein würde, erhalten wir durch Aristoteles keine Auskunft, und wir müßten uns ernstlich darüber wundern, warum Aristoteles, dem doch, wie wir gesehn, die freie schöpferische Thätigkeit der Phantasie nicht unbekannt geblieben war, die Spuren dieser Thätigkeit, die er auch bei dem Dichter wahrnahm, nicht weiter verfolgt habe, wenn nicht in der Ansicht, daß die schöne Kunst Nachahmung sei, oder vielmehr in der früher schon geschilderten Auffassungsweise [d], in der diese Ansicht ihren Grund hat, der

a) De anima III, 8. vergl. auch περὶ ἐνυπνίων I. am Schlusse. *b*) Problem. 30, 1, 1, 36. *c*) Polit. VIII, 7. *d*) S. die Einleitung zum ersten Theil dieser Schrift, S. 5 u. 6.

Schlüssel zu dieser für den ersten Augenblick auffallenden Erscheinung gefunden wäre.

Dagegen wendete sich der genaueren physiologischen Erklärung des eigenthümlichen Zustandes der Ekstase und Begeisterung der Scharfsinn des umsichtigsten unter den Forschern des Alterthums zu. Unter die Probleme nehmlich, die er sich vorlegt und größtentheils auch löst, wenn gleich oft mehr versuchsweise, als im Tone dogmatischer Zuversichtlichkeit, gehört auch dieß: warum alle großen Männer, die es gegeben habe, sei es nun in der Philosophie oder im Staatswesen oder in der Poesie oder in den Künsten, als Melancholiker sich zu erkennen gäben, und zwar einige in dem Maße, daß sie sogar von Krankheiten, die von der schwarzen Galle ausgingen, ergriffen würden, wie dieß schon zu der Zeit der Heroen dem Herkules z. B. begegnet sei, denen unter den Späteren hinsichtlich des Vorherrschens des Melancholischen Empedokles und Plato und Sokrates und viele Andere von den berühmten, ferner unter denen, die mit Dichten sich beschäftigten, die meisten ähnlich gewesen wären, sei es nun daß sich in Krankheiten oder in einer entschiedenen Hinneigung zu leidenschaftlicher Aufregung diese Natur bei ihnen bekundet habe [a]. Doch es ist nach Aristoteles wohl zu unterscheiden, ob die schwarze Galle, die zugleich das Kälteste und das Wärmste ist, d. h. die Eins so gut wie das Andere werden kann, nun eben in dem einen oder in dem anderen Zustande sich befindet. Ist sie kalt, was sie eigentlich von Natur ist, so bringt sie, im Körper überwiegend, Apoplexieen und Erstarrung oder Muthlosigkeit und Furcht hervor, alsdann also hat sie keine der oben genannten ähnliche Wirkungen. Ist sie aber über die Maßen erwärmt, dann erzeugt sie, wenn sie ebenfalls in reichem Maße da ist, frohen Muth, der sich auch im Singen äußert, und Ekstasen, und kocht Geschwüre heraus (wie bei Herkules und bei Lysander dem

a) Die ganze Auseinandersetzung dieses Gegenstandes ist enthalten in Problem. 30, 1. bis zu Ende.

Lacedämonier) und bringt andere ähnliche Wirkungen hervor. Hierbei ist nun aber wieder darauf wohl zu achten, ob das Vorwalten der schwarzen Galle nicht vielleicht nur etwas Augenblickliches, durch die dem Körper dargereichte Nahrung Verursachtes ist. Alsdann nehmlich bringt sie keine bestimmte ethische Eigenthümlichkeit hervor, sondern verursacht nur einen Krankheitszustand. Die dagegen, welche von Natur eine solche körperliche Disposition haben, werden, wenn die in ihnen überwiegende Galle kalt ist, stumpfsinnig und närrisch, wenn sie dagegen, in noch höherem Grade vorwaltend, warm ist, zum Wahnsinn geneigt, und gewandten Geistes und liebessüchtig und geben Affekten und Begierden sich hin, einige auch besonders der Schwatzhaftigkeit. Indeß ist hier wiederum nach der Ansicht des Philosophen die Unterscheidung zweier Fälle sehr wichtig. Der erste Fall nehmlich ist der, wo die so erzeugte Wärme der Stätte des Denkens, d. i. dem Gehirn, nahe kömmt. Alsdann erzeugen sich Krankheiten mit Zufällen des Wahnsinns oder des Enthusiasmus, wie eben bei den Sibyllen und Bakiden und dem bereits erwähnten Syrakusischen Dichter Marakus, überhaupt bei allen Gottbegeisterten, insofern sie es nicht durch eine einzelne bestimmte Krankheit würden. Der andere Fall ist der, wo die Wärme sich mehr nach der Mitte des Körpers hin verbreitet. Solche Menschen nehmlich wären zwar auch Melancholiker, aber verständigere, und zwar weniger seltsame, aber doch in vielen Dingen vor Anderen ausgezeichnete, theils in Bezug auf die allgemeine Bildung theils auch in der Verwaltung des Staats. Diejenigen also unter den Dichtern und Künstlern, — dieß würde etwa das Resultat sein, das wir für unseren Zweck aus dieser Auseinandersetzung gewinnen, — die unter den Dichtern, welche zu Ekstasen und Zufällen des Wahnsinns geneigt sind, sind nach Aristoteles Melancholiker, bei denen die von dem Überwiegen der schwarzen Galle ausgehende Wärme bis nach der Stätte des Denkens sich verbreitet, womit denn auch die übermäßige Reiz-

barkeit der Phantasie und die übermächtige Kraft derselben bei ihnen zusammenhängt [a]); die dagegen, welche vorzugsweise die Schärfe und Gewandtheit ihres Geistes zu Dichtern macht, sind zwar auch, wenigstens meistentheils, Melancholiker, aber jene eigenthümliche Wärme nimmt bei ihnen eine andere Richtung, so daß das Gehirn durch sie nicht übermäßig erhitzt wird, weßhalb sie nicht, wie jene, der ruhigen Besonnenheit beraubt werden. In beiden Fällen aber ist es doch immer eine natürliche Disposition, auf welcher die Dichtergabe beruht, und die Annahme einer unmittelbaren Inspiration des Dichters, die plötzlich komme, man wisse nicht woher, einer gewaltsamen von außen kommenden Einwirkung auf die Seele des Dichters bei dem Dichten wird hiermit von Aristoteles, — wie sich auch erwarten ließ, — ganz zurückgewiesen.

Dieß ist es, was aus Aristoteles Schriften über den Ursprung der Kunstthätigkeit im Menschen sich mit Sicherheit ermitteln läßt. Manches bleibt hier freilich noch unerklärt. Selbst das Verhältniß, in welchem die zwei Quellen, aus denen die künstlerische Thätigkeit abgeleitet wird, zueinander stehn, stellt sich nicht mit Klarheit heraus. Werden alle Dichter durch den Nachahmungstrieb zu ihrer Thätigkeit angeregt, wie doch im vierten Kapitel der Poetik Aristoteles zu behaupten scheint, so muß auch bei dem ekstatischen Dichter der poetische Impetus in dem Nachahmungstriebe bestehn. Es scheint aber, ein Doppeltes ist hier zu unterscheiden. Ein Nachahmungstrieb kann in gewissem Betracht allerdings als Antrieb zum Dichten auch bei einem solchen Dichter betrachtet werden, in sofern die Bilder sinnlicher Gegenstände, die sein eigner Geist hervorruft, doch in seiner Verzückung als ein Äußeres, Objektives sich ihm darstellen, er kann also auch

a) s. Problem. 11, 38. *διὰ τί οἱ ἰσχνόφωνοι μελαγχολικοί; ἢ ὅτι τὸ τῇ φαντασίᾳ ἀκολουθεῖν ταχέως τὸ μελαγχολικόν εἶναί ἐστιν;* vgl. auch *περὶ τῆς καθ' ὕπνον μαντικῆς* 2 im Anf.

nachzuahmen, das ist etwas Fremdes darzustellen glauben, während er in der That nur sein Inneres darstellt. Nur scheint das Nachahmen doch immer auf eine ruhigere, besonnenere Thätigkeit, eine klarere Unterscheidung des Vorbildes und des Abbildes, als bei einem Dichter, der in der Verzückung dichtet, angenommen werden kann, hinzudeuten. Anders gestaltet sich die Sache, wenn wir an die Darstellung von Gemüthsbewegungen, leidenschaftlichen Zuständen durch einen solchen Dichter denken. Da er nehmlich selbst das erlebt, was er darstellt, — wodurch er eben von dem bloß durch sein Genie zu der dichterischen Darstellung Befähigten sich unterscheidet, — so kann auch von einem Nachahmen, das doch immer auf ein Objektives sich bezieht, in sofern bei ihm nicht die Rede sein; kein Nachahmungstrieb ist es, was ihn zunächst seine Leidenschaft äußerlich darzustellen drängt, wenn auch bei der Darstellung der Nachahmungstrieb dann wieder eine Rolle spielen kann.

Aber es sind auch noch andere Fragen, die sich uns bei Erwägung dessen, was Aristoteles über den Ursprung der Kunstthätigkeit lehrt, aufdrängen. Aristoteles leitet a l l e i n von dem Triebe zum Nachahmen und der Lust am Nachahmen den Ursprung der Poesie her und eben so wohl auch den der übrigen nachahmenden Künste [a]). Meinte er damit, daß immer eben nur das Nachahmen an sich selbst es sei, was dem Künstler bei seiner Thätigkeit Freude mache, so daß es ihm ganz gleichgiltig wäre, w a s er nachahme? Unmöglich. Die Würdigeren, sagt er, — da wo er den Ursprung der ernsten und erhabenen und der scherzhaften und spottenden Poesie klar zu machen sucht — ahmten die edeln Handlungen und die von solchen Menschen herrühren nach, die Leichtfertigeren die der Schlechten [b]. Nicht dem Nachahmungstriebe an sich also, son-

a) Poet. 4, 1. b) 4, 8. *οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων.* Die *εὐτελεῖς* im Gegen-

dern der Freude an einer bestimmten Art des Nachahmens verdankte die dichterische Thätigkeit beider Klassen von Dichtern ihren Ursprung.

Also nur das wollte Aristoteles sagen, daß der gemeinschaftliche Ursprung aller Poesie eben nur in dem allen Menschen angebornen Nachahmungstriebe liege, — bestimmte Klassen von Dichtern aber können allerdings noch wieder durch besondere Antriebe und Beweggründe bestimmt werden zu dichten, nur daß diese an sich, ohne den Nachahmungstrieb, ausgenommen etwa bei dem ganz und gar verzückten Dichter, immer noch keine dichterische Thätigkeit hervorrufen würden. So wird bei den Dichtern, welche allein edle und schöne Handlungen nachahmen, offenbar auch die Lust am Schönen als mächtiger Antrieb zur künstlerischen Thätigkeit betrachtet werden müssen. Denn gesetzt es böte sich ihnen nichts Schönes dar, das sie künstlerisch nachahmen könnten, so würde auch der Trieb nachzuahmen bei ihnen verschwinden oder wenigstens immer stumpfer werden, sie würden keine Freude mehr an der künstlerischen Thätigkeit haben. Wogegen freilich wieder auch die Lust am Schönen allein nicht hinreichen würde, sie zum Dichten anzuregen; diese Lust könnten sie auch, ohne zu dichten, befriedigen; erst in Verbindung mit der Lust am Nachahmen wird diese Lust in einen Trieb, schöne Werke der Kunst zu bilden, sich verwandeln. Ein solcher Trieb aber wird überhaupt von dem rohen, instinktartigen Nachahmungstriebe, der in der reinen Lust am Nachahmen, gleichviel was nachgeahmt wird, besteht, sehr wesentlich verschieden sein. Und aus diesem indifferenten Nachahmungstriebe werden offenbar nur die unvollkommensten Versuche der noch in ihrer Kindheit befindlichen Kunst sich erklären lassen. Jede höhere Kunstthätigkeit dagegen ist mehr als eine kindische Lust am Nachbilden des ersten besten Gegen-

satz gegen die σεμνοί, die, deren Wesen Ernst und Würde bezeichnet, sind hier wohl nicht anders aufzufassen. Dem Gehaltvollen und Gediegenen steht das εὐτελές entgegen.

standes. Plumpe Reden aus dem Stegereif, die ohne bestimmten Zweck bald dieß bald jenes in roher Nachahmung darstellen, *sind* nach Aristoteles noch keine Poesie, sondern die Poesie entsteht erst aus ihnen [a], und gleich bei ihrem Entstehen theilt sie sich auch nach dem verschiedenen *Zwecke der Nachahmung* in verschiedene Klassen [b] [10]). Die Frage nach dem Ursprunge der Kunst mithin — dieß ist es, was sich deutlich hieraus ergibt — die Frage nach dem Ursprunge der Kunst fodert, soll sie befriedigend beantwortet werden, auch eine Erörterung des *Zweckes der Kunst*. Welcher Künstler nehmlich gefiele sich wohl in einem rein zwecklosen Thun, bloß einem blinden Naturtriebe folgend, welcher Künstler schöpfte nicht Reiz und Begeisterung zu seiner Thätigkeit vornehmlich aus der Idee der hohen Zwecke, die er durch sie zu erreichen hofft? [c]. Es steht aber der *Zweck* der *nachahmenden Kunst*, nehmlich ihr *letzter* und *höchster Zweck*, dem alle anderen Zwecke untergeordnet werden müssen und durch den uns ihre Bedeutung erst klar wird, nach der Aristotelischen Lehre in zu engem *Zusammenhange* mit dem *höchsten* und *letzten Zwecke des Lebens* überhaupt, als daß wir, ohne über diesen im Klaren zu sein, von ihm eine klare Ansicht gewinnen könnten. Die nachahmenden Künste, namentlich Poesie und Musik, sind nach Aristoteles vornehmlich auch eins der wesentlichsten Bildungsmittel, — durch die Darlegung

a) Poet. 4, 8. *ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.* *b*) s. eben da *διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις.* *c*) Das, was wir hier den Ursprung der Kunst genannt haben, heißt bei Aristoteles *ἀρχὴ τῆς κινήσεως.* Das *αἴτιον* eines Dinges aber, das Verursachende, umfaßt mehr als dieß, namentlich gehört auch das *οὗ ἕνεκα*, der Zweck, dazu, s. Metaph. I, 3. im Anf. und IV, 2; denn nicht nur bei dem Menschen ist das *οὗ ἕνεκα* das seine Thätigkeit Verursachende (s. Metaph. II, 2. *ἕνεκα γάρ τινος ἀεὶ πράττει ὅγε νοῦν ἔχων*), sondern auch die Natur thut nichts umsonst, sondern gewisse Zwecke sind es, welche auch sie durch ihre Thätigkeit zu erreichen strebt. (s. Polit. I, 1. *οὐδὲν γὰρ μάτην ἡ φύσις ποιεῖ*).

des Zweckes aller Bildung überhaupt, der offenbar mit den höchsten Lebenszwecken zusammentrifft, wird daher auch über ihren Zweck erst Klarheit verbreitet werden.

Es lehrt nun aber Aristoteles Folgendes über den **höchsten Zweck alles menschlichen Handelns und Strebens.**

Der höchste Zweck alles Strebens, das Gut, wonach Alle streben und um dessentwillen allein alles Andere, wonach sie streben, ihnen erstrebenswerth erscheint, ist die Glückseligkeit. Die wahre Glückseligkeit aber besteht nicht in Lust, nicht in Ehre, überhaupt nicht in irgend Etwas, wobei wir, wenn wir es erlangt, unthätig sein können, sondern in der Vollbringung des dem Menschen eigenthümlich zugehörigen Werkes und Geschäftes, in einem Wirken der Seele also, das dem, was den Menschen vor allen übrigen Wesen auszeichnet, d. i. der Vernunft, gemäß ist, oder, da die Vernunft das Höchste und Beste im Menschen ist, in einem Wirken, in dem die höchste und beste menschliche Tüchtigkeit sich offenbart, in einem Wirken, das auf das Schöne und sittlich Gute gerichtet ist. Am Allerwenigsten aber dürfen wir irgend ein einzelnes Werk, dem wir unsre Thätigkeit zuwenden, als höchstes und letztes Ziel bei derselben im Auge haben, — denn wäre es vollbracht, so müßte im Besitze und ruhigen Genusse die nun erlangte Glückseligkeit bestehn; aber dann wäre ein Schlaf oder ein schlafähnlicher Zustand das Beste, ein Zustand, zu dem wir die uns vor allen Wesen auszeichnende Vernunft gar nicht erst nöthig hätten. Eine Thätigkeit also, und, da alles Niedere und Unvollkommnere immer um des Höheren und Besseren willen da ist, die freie und vollkommene Thätigkeit des Besten in uns, der Vernunft, ist das letzte Ziel alles Strebens, wobei äußere Güter nur in sofern erstrebenswerth erscheinen können, als eben diese Thätigkeit durch den Besitz derselben gefördert, und die Befreiung von äußeren Uebeln, in sofern die Hemmung unserer Vernunftthätigkeit dadurch aufge-

hoben wird [a]. Eine doppelte Thätigkeit aber der Vernunft gibt es. Entweder nehmlich ist es ein Handeln, worin die Vernunftthätigkeit besteht, oder sie besteht in einem Erkennen, einem geistigen Schauen, im ersten Falle können wir unser Denken ein praktisches, im zweiten ein theoretisches nennen [b]. Welche von beiden Arten der Vernunftthätigkeit nun die vorzüglichere sei, welche mehr Anspruch darauf habe, als das letzte Ziel alles Strebens betrachtet zu werden, ergibt sich aus folgenden Erwägungen [c]. Gehört zur vollkommenen Glückseligkeit Selbstgenugsamkeit, Unabhängigkeit von äußeren Zufälligkeiten, so ist die Glückseligkeit, welche aus dem Erkennen hervorgeht, offenbar die vollkommnere; denn wenn völlige Unabhängigkeit von dem Äußeren weder bei dem praktischen noch bei dem auf das Erkennen gerichteten Leben Statt findet, da die Lebensbedürfnisse dem einen wie dem andern unentbehrlich sind, so bedürfen doch die, welche durch praktische Tüchtigkeit sich auszeichnen, der Gerechte, der Tapfere u. s. w., außerdem auch durchaus anderer Menschen, denn um z. B. gerecht sich zu zeigen, muß es Menschen geben, gegen die wir so handeln können, und auch wohl solche, die uns bei unserem Handeln unterstützen; der Weise dagegen kann sein Werk des Erkennens auch ganz allein vollbringen, und je weiser er ist, um desto eher, wenn ihm auch freilich mitunter Gehülfen zu Statten kommen würden. Wie aber die Thätigkeit der erkennenden Vernunft in höherem Grade als die der praktischen sich selbst genug ist, so wird sie auch —, was genau damit zusammenhängt, — im Grunde allein nur um ihrer selbst willen geliebt; denn durch das Han-

a) Diese Auseinandersetzung ist im Allgemeinen aus den sieben ersten Capiteln der Nikomachischen Ethik entnommen. Besonders wichtig ist c. 1 u. c. 7, 10 — 13. Außerdem vgl. namentlich für das zuletzt Erwähnte c. 11, 14. 15. *εὐδαίμων ὁ κατ᾽ ἀρετὴν τελείαν ἐνεργῶν καὶ τοῖς ἐκτὸς ἀγαθοῖς ἱκανῶς κεχορηγημένος, μὴ τὸν τυχόντα χρόνον, ἀλλὰ τέλειον βίον.* s. auch Polit. VII, 1. *b*) Ethik Nik. I, 7, 13. VI, 2, 3. X, 7, 1. *c*) s. Ethik Nik. X, 7.

deln gewinnen wir doch immer noch irgend etwas Anderes, von der Thätigkeit selbst Verschiedenes. Unter den Handlungen sind nehmlich doch offenbar die auf das Staatswesen und auf den Krieg sich beziehenden die vorzüglichsten, aber wer Krieg führte, nur um zu kriegen, der wäre blutdürstig [a], die Staatsgeschäfte aber sollen entweder uns oder Andere glückselig machen, sie sollen die Wohlfahrt Anderer fördern und uns Ehre und Macht verschaffen, deßhalb wenden wir ihnen unseren Eifer zu, sie selbst aber schließen die Glückseligkeit nicht in sich, im Gegentheil werden sie uns leicht lästig und erzeugen die Sehnsucht nach einem geschäftsfreien Zustande, nach Muße in uns.

In dieser Muße also, in diesem geschäftsfreien Zustande, um dessentwillen wir uns eben der Mühe der Geschäfte unterziehen, muß die Glückseligkeit zu finden sein. Welche Thätigkeit aber bliebe übrig zu der würdigen Ausfüllung der Muße, — da doch die Ergetzung, welche uns etwa Spiele nach der Arbeit gewähren, obwohl auch sie an sich selbst uns angenehm ist, für ein höheres Ziel unseres Strebens, als das schönste Wirken der praktischen Tugenden, uns unmöglich gelten kann [b] — welche Thätigkeit könnte Anspruch darauf machen, uns in der Muße zu beschäftigen und so das letzte Ziel aller Thätigkeit zu sein, als die der erkennenden Vernunft? Und daß diese Thätigkeit nun auch die süßeste ist, kann wohl kaum bezweifelt werden; schon die der nach Erkenntniß Strebenden erzeugt wunderbare Lust, eine lautere und dauernde Lust, wie die Weisheit selbst etwas Lauteres und Dauerndes ist, um wie viel mehr also die der Wissenden? Und diese Lust kann sich immer erneuen, unaufhörlich können wir aus dem Erkennen Lust schöpfen, während sich uns zum Handeln doch nicht immer Gelegenheit darbietet.

a) s. auch Polit. VII, 2. Δῆλον ἄρα, ὅτι πάσας τὰς πρὸς τὸν πόλεμον ἐπιμελείας καλὰς μὲν θετέον, οὐχ ὡς τέλος δὲ πάντων ἀκρότατον, ἀλλ' ἐκείνου χάριν ταύτας.
b) Ethik Nik. X, 6, 3. 6.

Kömmt nun noch dazu, daß die Vernunft an sich, das ist eben die theoretische, nicht die erst durch die Beziehung auf ein Begehren ihren eigenthümlichen Charakter erhaltende praktische [a], das Vorzüglichste in dem Menschen ist, und das, was sie erkennt, das Vorzüglichste unter allem Erkennbaren: so werden die Ansprüche der Thätigkeit der theoretischen Vernunft auf die Würde des höchsten Gutes und des letzten Ziels alles Strebens nicht mehr zweifelhaft erscheinen und ein langes, ganz einer solchen Thätigkeit gewidmetes Leben würde offenbar das glückseligste sein. Und wenn nun auch ein solches Leben besser ist, als daß es für den Menschen als solchen paßte, wenn es auch mehr ein göttliches Leben ist als ein menschliches, wie denn die Götter sicher nur ein solches Leben führen können, da doch von einem dem des Menschen ähnlichen Handeln, von gerechten, tapferen Thaten u. s. w. bei ihnen wohl nicht die Rede sein kann: so muß doch der Mensch, vermöge des Göttlichen, was in ihm ist und eben das Beste in seiner Natur bildet, das Möglichste wenigstens thun, um so zu leben, er muß eben nicht Sterbliches als Sterblicher denken, sondern so viel als möglich sich selbst zu einem Unsterblichen machen.

Immer also werden die praktischen Tüchtigkeiten nicht die höchsten sein, sondern die des Erkennens werden vor ihnen den Vorzug haben, und die Weisheit, welche die tiefsten Gründe der Dinge und das, was aus ihnen hervorgeht, erkennt, wird etwas Höheres sein als die auf das praktische Handeln gerichtete Einsicht [b]. Nach den gemeinen Begriffen indeß wird freilich jene, als etwas Unnützes, dieser, als dem allein im Leben Nützlichen, sehr nachstehen, und in dem Leben der meisten Menschen wird allerdings diese weit mehr als jene zu bedeuten haben. Und in sofern der Einzele ein Glied eines Staates ist, — ein Jeder aber gehört nothwendig einem Staate an, wer in dem Staate nicht leben könnte oder den Staat

a) Ethik Nik. VI, 2, 3. b) Ethik Nik. VI, 7, 3. 4. 5.

nicht brauchte, wäre mehr oder weniger als Mensch, das ist ein Thier oder ein Gott [a], — als ein Glied eines Staates bedarf er allerdings vorzugsweise der praktischen Tugenden und der das Handeln regelnden Einsicht, und wenn gleich einzele Individuen auch im Staatsverbande unbeschadet der Pflichten, die sie gegen den Staat haben, die Vollkommenheit der erkennenden Vernunft als höchstes Ziel ihrer Thätigkeit werden im Auge haben können, wie denn wenigstens eine mittelbare leitende Einwirkung auch der höchsten, scheinbar dem Leben ganz entfremdeten erkennenden Thätigkeit auf das praktische Leben sich immer noch wird nachweisen lassen [b]: so wird doch bei Weitem die Mehrzahl der Bürger die Aneignung praktischer Einsicht und der ethischen, nicht der dianoetischen Tugenden, d. i. der Vollkommenheiten des Erkennens, sich vorzugsweise zur Aufgabe machen müssen [11]).

Doch es möge ein Thun oder ein Erkennen als die Lebensaufgabe erscheinen, in beiden Fällen wird durch die künstlerische Thätigkeit an und für sich diese Aufgabe nicht gelöst werden können, und nicht selbst als Zweck, sondern nur als ein Mittel zum Zwecke wird sie demgemäß betrachtet werden können.

Die Kunst nehmlich — das Wort in seinem weitesten Sinne genommen, so daß die nachahmenden Künste nur einen dem Umfange nach unbedeutenden Theil derselben bilden, — die Kunst ist eine Fertigkeit etwas hervorzubringen mittelst eines richtigen Begriffes [c], eine Begriffsbestimmung, durch welche die künstlerische Thätigkeit eben sowohl von dem Erkennen als von dem Thun genau unterschieden wird. Von dem Erkennen nehmlich unterscheidet sie sich nach dieser Be-

a) Polit. I, 2 am Schlusse. b) Polit. VII, 3 gegen das Ende zu. vgl. Metaph. I. c. 1 u. 2. c) ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική, s. Ethik Nik. VI, 4. vgl. auch Ethik X, 8. und VI, 2, 3. τῆς δὲ θεωρητικῆς διανοίας καὶ μὴ πρακτικῆς μηδὲ ποιητικῆς τὸ εὖ καὶ κακῶς τἀληθές ἐστι καὶ ψεῦδος.

griffsbestimmung dadurch, daß jenes immer auf ein Nothwendiges, das nicht anders sein kann als es ist, dessen Wesen und Gestalt von der Thätigkeit des Subjekts als des Erkennenden auf keine Weise abhängt, gerichtet ist, wogegen die Kunst sich auf das bloß Mögliche, das so oder anders sein kann, das, was eben erst durch die Thätigkeit des Subjekts Wesen und Gestalt erhalten soll [a], bezieht. Mit dem Thun dagegen hat sie zwar das, was sie vom Erkennen unterscheidet, gemein, — die Kunstthätigkeit so wie die praktische Thätigkeit haben zum Gegenstande etwas, was auch anders sein kann als es ist; denn wäre dieß nicht, so könnte überhaupt keine Einwirkung von dem thätigen Subjekt auf dasselbe Statt finden, das Subjekt könnte das Objekt nur etwa in sich aufnehmen, was eben beim Erkennen geschieht; — nichtsdestoweniger aber unterscheiden sich beide auch wesentlich von einander, indem die künstlerische, die in einem Hervorbringen bestehende Thätigkeit immer etwas außerhalb der Thätigkeit selbst Liegendes zu ihrem Zwecke hat, in einem Produkte sich darzustellen strebt, das Thun dagegen entweder sich selbst Zweck ist, so daß man eben nur gut und gehörig thun will, was gethan wird, oder, wenn es außer sich seinen Zweck hat, doch nicht auf Einzeles und Besonderes, sondern unmittelbar auf die Realisirung des höchsten Lebenszweckes gerichtet ist [12]). Nun aber kann das Hervorbringen irgend eines Werkes nie als die höchste Aufgabe des Menschen betrachtet werden [b], denn wäre dieß, so müßte das Werk etwas Besseres sein als das, wodurch es hervorgebracht wird [c], ein todtes Sein etwas Besseres als ein lebendiges Thun, alle Thätigkeit müßte zuletzt erlöschen und ersterben in ihrem Produkte,

a) ὧν ἡ ἀρχή ἐστιν ἐν τῷ ποιοῦντι, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ. b) s. besonders Ethik VI, 5, 4. τῆς μὲν γὰρ ποιήσεως ἕτερον τὸ τέλος· τῆς δὲ πράξεως οὐκ ἂν εἴη· ἔστι γὰρ αὐτὴ ἡ εὐπραξία τέλος. c) Ethik I, 1, 2. ὧν δ' εἰσὶ τέλη τινὰ παρὰ τὰς πράξεις, ἐν τούτοις βελτίω πέφυκε τῶν ἐνεργειῶν τὰ ἔργα.

und allgemeine Erstarrung wäre das Ende aller Dinge. Alle Kunstthätigkeit mithin, die doch immer irgend ein Werk hervorzubringen bezweckt, die also auch ihre Befriedigung nicht in sich selbst trägt, nicht aus der bestimmten Beschaffenheit der Thätigkeit selbst, sondern aus etwas Aeußerem schöpft, — alle künstlerische Thätigkeit, wie erhaben sonst auch ihr Streben sein mag, ist von dem Gebiete der Thätigkeit, welche als höchster Lebenszweck erscheint, schon aus diesem Grunde auszuschließen. Nur das Edle zu thun und das Vollkommene zu erkennen kann als letzter Zweck alles Strebens gelten, und die wahre Glückseligkeit wird allein in einer solchen Thätigkeit bestehen können. Auch die nachahmenden Künste also, welchen Namen sie auch sonst haben mögen, können danach, so scheint es, nur als Mittel zur Erreichung des letzten Zweckes alles menschlichen Strebens betrachtet werden, auch diese, wie alle, künstlerische Thätigkeit steht unter der obersten Leitung der praktischen Vernunft [a], und nur die Frage, auf welche Weise sie auf die Erreichung dieses Zweckes hinzuwirken vermögen, haben wir also noch zu beantworten.

Indeß so entschieden, wie es danach scheinen könnte, können doch nach Aristoteles die Ansprüche der nachahmenden Künste auf einen Platz unter den Thätigkeiten, welche als höchster Lebenszweck erscheinen, nicht zurückgewiesen werden. Läßt sich denn nicht auch eine hervorbringende Thätigkeit denken, für welche das Werk, welches sie hervorbringt, nur etwas Sekundäres, das Thätigsein selbst die Hauptsache wäre? Und zugegeben, daß der Künstler selbst beim Hervorbringen zu sehr

a) s. Ethik VI, 2, 5. *διάνοια δ' αὐτὴ οὐθὲν κινεῖ, ἀλλ' ἡ ἕνεκά του καὶ πρακτική· αὕτη γὰρ καὶ τῆς ποιητικῆς ἄρχει· ἕνεκα γάρ του ποιεῖ πᾶς ὁ ποιῶν, καὶ οὐ τέλος ἁπλῶς, ἀλλὰ πρός τι καὶ τινὸς τὸ ποιητόν* (d. i. immer sind es zugleich gewisse individuelle Lebenszwecke, welche der Künstler durch seine Produktionen erreichen will, das Produkt selbst ist nicht der letzte Zweck des Producirens).

auf den Erfolg seiner Thätigkeit, auf das Produkt, welches aus derselben hervorgehn soll, seine Aufmerksamkeit richtet, als daß seine Thätigkeit als eine in sich beschlossene und befriedigte betrachtet werden könnte, dem Beschauer eines Kunstwerkes wenigstens gilt doch das Kunstwerk nur als ein Mittel die Seele auf eine bestimmte Weise zu erregen, in einen bestimmten Zustand der Thätigkeit zu versetzen. Eine solche Thätigkeit also, die im sinnvollen Betrachten eines Kunstwerks besteht, würde sie nicht, als eine Art der erkennenden Thätigkeit, unter Umständen auch auf eine höhere Würde, als die eines Mittels zu höheren Zwecken, Anspruch machen können? In der That hat Aristoteles der Sache auch diese Ansicht abgewonnen. In der Politik nehmlich [a] wird in Bezug auf den Zweck der Musik nach mancherlei Erörterungen endlich das festgestellt, daß sie theils als ein Spiel, welches zur Erholung diene, theils als ein Erziehungsmittel, theils aber auch als eine würdige Ausfüllung der Muße, nach welcher der Mensch als nach dem Ziele aller seiner Arbeiten hinstrebe, und in sofern als ein wesentlicher Bestandtheil der Glückseligkeit, die, als das letzte Ziel alles Strebens, eben nur in einem Zustande vollkommener Muße bestehen kann, zu betrachten sei. In sofern würde der Genuß wenigstens, den uns diese Kunst gewährt, mit dem Rechtthun nicht nur gleiche, sondern wohl gar noch größere Ansprüche als dieß auf einen Platz unter den Thätigkeiten, in denen der letzte Zweck des Lebens besteht, machen können, noch größere besonders in sofern, als die praktischen Tugenden ihre Wirksamkeit vornehmlich in Staats- und Kriegssachen bewähren, — beiderlei Art von Thätigkeit aber hebt, nach den Bestimmungen der Ethik wenigstens, die Muße auf, und die wahre Glückseligkeit darf deßhalb in solchen Beschäftigungen nicht gesucht werden [b]. Hier

a) VIII, 5 im Anf. *b*) Ethik X, 7, 6. Doch vgl. Polit. VII, 14; wo in Folge der noch unmittelbarer praktischen Tendenz dieser Schrift, (denn die Mittel zur Realisirung des in der

könnte es nun vielleicht Manchem auffallend erscheinen, daß grade eine Thätigkeit, von der nun weiter gar kein Nutzen mehr abzusehen ist, für die vornehmste gelten, und in einen Zustand zu gelangen, wo man sich ganz einer solchen Thätigkeit überlassen kann, als die höchste Aufgabe des Menschen betrachtet werden soll. Als ein Mittel sich zu erholen könne eine Thätigkeit der Art, die mehr ein Empfangen und Genießen als eine wahrhafte Thätigkeit sei, bei geistiger und körperlicher Abspannung, die durch übermäßige Arbeit sei hervorgebracht worden, wohl entschuldigt oder auch gerechtfertigt werden; nie aber könne sie als letzter Zweck alles Strebens gelten. — Allein Aristoteles unterscheidet, wie wir bereits gesehen haben, ganz bestimmt die Erholung, welche nach der Arbeit zum Bedürfniß wird, und die Spiele uns am besten gewähren, von jener Muße, in der die Glückseligkeit bestehe und die bei mit Mühe und Anstrengung der Kräfte verknüpften Geschäften als ein ersehntes Ziel uns entgegenleuchte [a]. Die Thätigkeit, durch welche sie ausgefüllt würde, finde allein in sich selbst ihre Befriedigung, während Kriegsthaten und Staatsgeschäfte eben nur die Sehnsucht nach einem anderen, von solchen Beschäftigungen befreiten Zustande in uns erweckten. Nun ist wohl so viel klar, daß „der Arbeitsamste unter den Alten" unter dieser Muße, in der die Glückseligkeit selbst bestehe, nicht einen Zustand der Erschlaffung und Abspannung [b] verstehen konnte. Eine Abspannung und ein Ausruhen der Kräfte findet eben bei der Erholung Statt, die doch nach Aristoteles von dem Zustande der Muße ganz und gar verschieden ist, indem jene nur um der ausgestandenen Mühen und Schmerzen willen, in Rücksicht auf das Vergangene also, nothwen-

Ethik bestimmten höchsten Lebenszwecks in's Licht zu setzen ist die Aufgabe der im engeren Sinne des Wortes Politik genannten Schrift), überhaupt die friedlichen Beschäftigungen im Gegensatze gegen die kriegerischen, die wahre ἀσχολία, σχολή, d. i. Muße, genannt werden. *a*) Polit. VIII. 3. *b*) ἄνεσις, vgl. Jacobs, vermischte Schriften, Th. 3. S. 366.

dig und zweckmäßig, diese aber an sich selbst Zweck, das letzte Ziel alles Strebens ist; wenn auch, nach der treffenden Bemerkung des Philosophen, sehr häufig die bloße Erholung schon für die Muße genommen und als letzter Zweck betrachtet wird, weil nehmlich Erholung sowohl als Muße in einer Thätigkeit bestehen, die sich nicht ein Zukünftiges, was sie erreichen will, zum Zwecke setzt. Eine naturgemäße Thätigkeit also, die weder die Kräfte übermäßig und auf eine unangemessene Weise nach einzelen Richtungen hin anstrengt, dadurch Ermattung hervorbringt und so wieder Erholung nöthig macht, noch auch den Geist in Schlaffheit und Ruhe versinken läßt, würde danach als das wahrhaft Erstrebenswerthe erscheinen; und wenn nach der bereits angeführten Auseinandersetzung in der Ethik dieß vorzüglich durch das Erkennen geleistet wird, so wird doch nach den in der Politik sich darstellenden Ansichten auch die Beschäftigung mit der Musik und der innigst mit ihr verbundenen Poesie in gewissem Betracht eine Thätigkeit, die ihren Zweck in sich selbst trägt, genannt werden können [a].

In wie weit sie aber darauf Anspruch habe und wie sie genossen werden müsse, um solche Ansprüche machen zu können, darüber freilich erhalten wir keine weitere Auskunft durch Aristoteles, der bei den in der Politik gegebenen Vorschriften über die Art, wie man sich mit der Musik zu beschäftigen habe, allein ihre ethische und kathartische Einwirkung und mehr das Bedürfniß der Jugend als das des späteren Alters berücksichtigt. Doch nicht allein solche Äußerungen, wie die ebengenannte, sondern auch die, durch welche die Thätigkeit, welche beim Hervorbringen oder bei Betrachtung von

a) Hierzu ist Fr. Biese, die Philos. des Aristoteles, B. 1, S. 549, Anm. 2, zu vergleichen, der mit großer Klarheit und sehr vollständig den Begriff der *διαγωγή*, die in ihrer Vollendung das Leben der Gottheit ist, behandelt. *b*) s. Poet. 4, im Anf.: *τὰς μαθήσεις ποιεῖται (ὁ ἄνθρωπος) διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας.*

Kunstwerken Statt findet, dem Begriffe der erkennenden Thätigkeit untergeordnet wird, namentlich die, durch welche sie als eine höhere Art des Erkennens geltend gemacht wird, sind Beweise, daß Aristoteles die Kunst nicht bloß als Mittel zu höheren Zwecken betrachtete. Hier werden wir uns nun zuerst an das zu erinnern haben, was über das leichte Lernen und die Übung im richtigen Schließen, welche mit der Betrachtung der Werke der nachahmenden Künste verbunden ist, nach Aristoteles bereits früher erörtert worden ist. Doch ein wirkliches Lernen, ein Zulernen geht aus dem Nachahmen, wie auch Aristoteles selbst bemerkt, vornehmlich nur bei Kindern hervor, die allein auf diese lebendigere Art Gegenstände so zu ergreifen im Stande sind, daß sie ihr geistiges Eigenthum werden. Der Erwachsene lernt zwar auch durch Nachahmen und Nachbilden so wie durch Anschauung von Nachbildungen, aber, wenn von den nachahmenden Künsten die Rede ist, doch nur in sofern, als mit der nachahmenden Thätigkeit selbst nothwendig das Streben nach der schärfsten und genausten Auffassung des nachzuahmenden Gegenstandes verbunden ist, und auf ähnliche Weise auch die Betrachtung von Werken der nachahmenden Kunst uns, bei Vergleichung des Urbildes und des Abbildes, oft Merkmale der Dinge, die wir ohne dieß ganz würden übersehen haben, erkennen läßt.

Zu einer weit höheren Bedeutung erhebt die nachahmende Kunst, namentlich die Poesie, die wichtige Stelle in der Poetik, welche der Dichtkunst vor der Geschichtsschreibung entschieden den Vorzug zusichert [a]. Dadurch nehmlich, heißt es, unterscheide sich der Dichter von dem Geschichtsschreiber, daß er nicht das Geschehene darstelle, sondern wovon anzunehmen sei, daß es unter gegebenen Bedingungen geschehe [b], nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche, in sofern es als wahrscheinlich oder nothwendig sich erweise. Somit stelle die Poesie mehr das Allgemeine dar, nehmlich nicht, was grade

a) Poet. c. 9, 3. ed. Herm. b) οἷα ἂν γένοιτο.

zufällig diesen oder jenen Menschen betroffen oder was er gethan habe, sondern was für Reden und Handlungen der Wahrscheinlichkeit oder der Nothwendigkeit gemäß von einem Menschen von einem bestimmten Charakter sich erwarten ließen, die Geschichte dagegen das Einzele und Besondere. Eben deßhalb aber sei die Poesie philosophischer und gewichtiger als die Geschichte. In der That ein hohes Lob, wonach wir uns wohl nicht mehr scheuen dürfen, die dichterische Thätigkeit oder wenigstens die Beschäftigung mit den Werken der Dichtkunst mit zu den Thätigkeiten zu rechnen, die um ihrer selbst willen erstrebt werden und zur würdigsten Ausfüllung der Muße, in welcher die Glückseligkeit besteht, bestimmt sind. Denn wenn vom Erkennen Aristoteles behauptet, daß es der letzte Zweck des menschlichen Strebens sei, so hat man dabei nicht sowohl an die Beschäftigung mit den untergeordneten Wissenschaften, sondern vorzüglich an die Philosophie, die Wissenschaft der tiefsten Gründe alles Seins und der höchsten Principien alles Denkens und Erkennens, die allein freie und selbstgenugsame Wissenschaft, d. h. die, welche nur um ihrer selbst und um des Wissens willen, nicht wegen ihrer Folgen zu erstreben ist[a], zu denken; nur ein solches Erlernen kann, eben seiner Selbstgenugsamkeit wegen, als das höchste menschliche Gut betrachtet werden; mit ihm aber steht nach dem eben angeführten Ausspruche die Poesie, in sofern auch sie nicht das Zufällige und Einzele, sondern das Nothwendige und Allgemeine zum Gegenstande hat, in innigster Gemeinschaft. Ist nun aber durch diese Erörterungen der Beschäftigung mit der Poesie wenigstens und der Musik selbst ein

a) s. Metaph I, 2. Diese Wissenschaft ist Weisheit, *σοφία*, im höchsten Sinne, die unmittelbare Erkenntniß der Principien und die vermittelte des davon Abgeleiteten in sich vereinigend (s. Ethik Nikom. VI, 7, 3.) Ein Eigenthum ist sie Gottes *κἂν εἴ τις τῶν θείων εἴη*, und eben sie ist die Erkenntniß, von der als von dem höchsten Gute Ethik X, 7 ff. die Rede ist (s. z. B. 3: *ἡδίστη δὲ τῶν κατ᾽ ἀρετὴν ἐνεργειῶν ἡ κατὰ τὴν σοφίαν ὁμολογουμένως ἐστί* etc.

Platz unter den höchsten Lebensthätigkeiten, die in sich ihren Zweck haben, gesichert, so wird ihr Werth und ihre Würde doch keineswegs allein darauf gegründet, sondern auch als Mitteln zu höheren Zwecken, worauf sich nach der gewöhnlichen Ansicht ihr ganzer Werth beschränkt, wird ihnen von Aristoteles die gebührende Anerkennung gezollt. Die nachahmenden Künste, vorzüglich die Musik, haben die Kraft, gewisse Stimmungen und Gemüthszustände hervorzurufen [a], in sofern üben sie auf die sittliche Bildung den entschiedensten Einfluß aus, — dieß ist der Grund, weßhalb in den Büchern über die Staatskunst [b] bei Abhandlung der öffentlichen Erziehung Aristoteles ausführlich über die Art, wie man diese Künste zu betreiben habe, handelt. Der Beweis aber, den Aristoteles für die ethische Gewalt der Musik führt, ist folgender: die Musik hat eine gewisse natürliche Süßigkeit, den verschiedenartigsten Menschen sind musikalische Darstellungen angenehm, schon das Kind ergetzt der Reiz der Töne; wovon der Hauptgrund nächst der schon früher in's Licht gesetzten Verwandtschaft zwischen den Bewegungen, welche die Töne bilden, und den Gemüthsbewegungen, das Geordnete der nach gewissen einfachen Zahlenverhältnissen in Bezug auf ihre Zeitdauer in der Hebung und Senkung der Stimme, so wie auf Höhe und Tiefe, nebeneinandergereihten Töne zu sein scheint. Alle geordnete Bewegung nehmlich ist naturgemäß, und darum auch der Natur heilsam und angenehm, wie ja auch auf den körperlichen Organismus Arbeit sowohl als Genuß, nur wenn sie in bestimmtem Maße und gehörig geordneter Folge ihm dargeboten werden, wohlthätig einwirken. Zugleich aber übt auch die Musik die Macht über das Gemüth aus, daß sie dessen Stimmungen umwandelt, daß wir unwillkührlich durch Rhythmen und Melodieen in einen bestimmten Gemüthszustand versetzt werden. Nun besteht die ethische Tugend im richtigen Empfinden

a) ποιούς τινας ποιεῖν κατὰ τὰ ἤθη. b) am Schlusse des 7ten und im 8ten Buche.

und in der gehörigen Richtung, die wir unseren Neigungen zu geben wissen, Freude und Liebe und Haß müssen auf die Gegenstände sich beziehn, auf die sie gerichtet sein sollen, und in dem Maße die Seele bewegen, welches eben das gehörige ist [a]. Vermöge ihrer doppelten Macht also, zu erfreuen einerseits, in eine bestimmte Gemüthsstimmung zu versetzen anderseits, wird die Musik der Tugend in uns die Herrschaft zu verschaffen im Stande sein, namentlich in den Herzen der Jugend, auf die der sinnliche Reiz der Töne am stärksten wirkt. Ursprünglich nehmlich wird es freilich eine rein sinnliche Lust sein, welche die Töne in uns erregen werden, die Lust, welche der Ton an sich, indem er dem Ohre schmeichelt, hervorruft, eine Lust, die ihrer rein sinnlichen Natur wegen der Mensch auch ohne alle höhere Kultur aus der Musik schöpfen kann, wie denn selbst einige Thiere dieselbe empfinden. Werden nun aber immer nur die gehörigen Melodieen und Rhythmen, d. i. die wahrhaft schönen und edeln, zur Erregung dieser Lust gebraucht, so wird nach und nach die Lust selbst sich umwandeln; indem nehmlich die Lust nur immer an solche Melodieen geknüpft wird, wird allmälig eine unzertrennliche Verbindung der Lust mit dem Lusterregenden, und zwar in seinem ganzen Umfange, sich bilden, und die sinnliche Lust am Angenehmen wird so der edleren am Schönen Platz machen. Und ist nun diese Lust freilich zunächst nur ein Wohlgefallen an schönen Rhythmen und Melodieen, so wird doch, eben weil Rhythmen und Melodieen nicht bloße Andeutungen von Gemüthsstimmungen sind, sondern wirkliche lebendige Nachahmungen derselben, die Lust an schönen Melodieen auch eine Lust an edeln Gemüthsstimmungen erzeugen, in sofern nehmlich die Lust an jenen Nachahmungen nicht sowohl durch die künstlerische Thätigkeit des Nachahmens erweckt, sondern durch das, was nachgeahmt wird, bedingt wird [b],

a) s. Problem. 10, 38. b) s. Polit. VIII, 5, 23. ὁ δ᾽ ἐν τοῖς ὁμοίοις ἐθισμὸς τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι

was doch dann gewiß der Fall sein wird, wenn eben nur immer Melodieen einer bestimmten Art, nur solche, die ein Ausdruck edler Gemüthsstimmungen sind, von der Jugend eingelernt und vorgetragen werden. Dieß ist der Weg, den Aristoteles, um den ethischen Einfluß der Musik darzustellen, einschlägt, ein Weg, den allerdings schon Plato ihm gewiesen hatte, dessen Ideen er nur weiter ausführt. Vor dem Vorwurfe aber, den man nach den Darstellungen im Anfange der Poetik Aristoteles zu machen sich wohl versucht fühlen könnte, als wolle er den Reiz der nachahmenden Künste nur auf eine Art von künstlerischem Behagen an der Vollkommenheit der Nachahmung, also nur auf ein intellektuelles Vergnügen beschränken, sichert ihn die vorliegende Auseinandersetzung auf das Entschiedenste; nicht nur die Behandlung, auch der Gegenstand galt ihm etwas in der Kunst, deren sittliche Wirkungen er eben von letzterem herleitete. In wie weit nun aber auch von den anderen nachahmenden Künsten behauptet werden könne, daß sie auf das Sittliche bei dem Menschen einwirken, — was in Bezug darauf Aristoteles lehrt, ist zum Theil schon früher auseinandergesetzt worden. Von der Musik behauptet er, daß sie auch ohne Wort, daß Rhythmen und Melodieen für sich allein diese gewaltigen Wirkungen hervorbringen [a] [15]). Nach der ersteren

τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον· οἷον εἴ τις χαίρει τὴν εἰκόνα τινὸς θεώμενος μὴ δι' ἄλλην αἰτίαν, ἀλλὰ διὰ τὴν μορφὴν αὐτὴν, ἀναγκαῖον τούτῳ καὶ αὐτὴν ἐκείνην τὴν θεωρίαν, οὗ τὴν εἰκόνα θεωρεῖ, ἡδεῖαν εἶναι. Und nicht allein dazu, die Gewöhnung an das Schöne und Gute herbeizuführen, mußte Aristoteles die Musik besonders geeignet erscheinen; die Freude am Schönen, die sie erweckt und pflegt, wird auch für die verwandte Empfindung der Freude am Rechtthun, die nach Aristoteles ein wesentlicher Bestandtheil der Tugend ist, (s. Ethik Nik. IX, 9, 6. I, 8, 12.) in dem menschlichen Gemüthe immer neuer Zunder und Nahrungsstoff sein. *a*) s. Problem. 19, 27. *καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος* behauptet Aristoteles im entschiedenen Gegensatze gegen Plato, s. Th. 1 dieser Schrift, S. 89, Anmerk.. Daß auch die Stelle in der Politik, *ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς καὶ*

Äußerung nun könnte es scheinen, als ob Aristoteles meinte, daß in Verbindung mit dem Worte noch sicherer diese Wirkungen sich von ihr erwarten ließen, daß also das Wort auch eine Kraft in sich trage, durch die es Gemüthsstimmungen hervorbringen könne. Aber hierin liegt keineswegs ein Widerspruch gegen die oben gegebene Darstellung. Die Poesie an und für sich, in sofern ihr eigenthümliches Mittel das Wort ist, ist keine unmittelbare Nachahmung von Gemüthsstimmungen. Verbindet sie sich aber mit der Musik, tritt mit der Naturmacht dieser die geistige Macht jener Kunst in Bund, so bleibt der Einfluß auf das Gemüth nicht mehr ein unbestimmter, der an sie geknüpfte Gedanke ertheilt den Tönen einen bestimmtern Sinn und eine sichere Bedeutung, und die Gemüthsstimmung selbst, die hervorgerufen wird, erhält somit einen bestimmteren Charakter. Dieß ist, meint Aristoteles, die gewöhnliche, die natürliche Ansicht von der Sache und niemanden befremdet es deßhalb, wenn die Musik vereint mit der Poesie eine ganz bestimmte Gemüthsstimmung in uns hervorzurufen vermag. Daß dagegen eine so bestimmte Wirkung auf das Gemüth auch die Musik allein auszuüben vermöge, könnte auffallender erscheinen, weßhalb ausführlicher davon gehandelt werden mußte. Wie aber die Poesie, so stehn auch die bildenden Künste der Musik hinsichtlich der Gewalt über das Gemüth nach. Dennoch aber werden auch die Werke der bildenden Kunst, da doch ganz ohne ethischen Ausdruck auch sie nicht sind, zur sittlichen Bildung bei der Erziehung der Jugend angewendet werden können, zu welchem Zwecke natürlich die vornehmlich, in denen ein edlerer sittlicher Ausdruck herrscht, wie z. B. die Gemälde des Polygnot, gebraucht werden müssen [a]. Aber nicht einzig und allein eine ethische Einwirkung, auch eine kathartische der nachahmenden Künste, und namentlich

χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν dasselbe sagt, darüber s. Anm. 11 hinter dem Text. a) s. Orelli l. c. S. 120. K. O. Müller Handb. der Archäologie der Kunst §. 134. 2.

wieder der Musik, kennt Aristoteles; eine Eintheilung der Melodieen, die schon Frühere gemacht hatten, in ethische, nehmlich, in praktische und in enthusiastische, aufnehmend und scharfsinnig benutzend [a].

Nun bildet zwar gegen das Ethische im Allgemeinen das Kathartische keinen unbedingten Gegensatz, auch die praktischen und enthusiastischen Gesänge nehmlich wirken doch auf die Stimmung des Gemüths ein, wie denn der Enthusiasmus, wie wir bereits gesehen haben, geradezu ein Pathos in dem Ethos, d. i. eine Affektion des Gemüthszustandes, von Aristoteles genannt wird, ein Handeln aber, worauf doch schon ihrem Namen nach die praktischen Melodieen hinwirken müssen, offenbar nur immer aus einem bestimmten Gemüthszustande hervorgehen kann. Ein engerer Begriff des Ethischen also ist es, den wir, wo es dem Enthusiastischen und Praktischen entgegengesetzt wird, auffassen müssen, ein Begriff, der uns besonders durch die sonst übliche Bezeichnung des ihm Entgegenstehenden, den Begriff des Pathetischen nehmlich, klar wird. Es sind die bleibenden Gemüthszustände, dann überhaupt die ruhigen, gelassenen Gemüthsstimmungen, welchen in diesem Sinn der Name „Ethos" beigelegt wird, wie die heftige Aufregung des Gemüthes im Gegentheil als Pathos bezeichnet wird. Schon hieraus nun läßt sich auf den Charakter der ethischen und der ihnen entgegenstehenden Melodieen mit ziemlicher Sicherheit schließen, noch sicherer jedoch leiten uns ausdrückliche Bestimmungen des Philosophen. Indem er nehmlich an der dorischen Tonart, der am meisten ethischen, das Ruhige und Männliche rühmt, das ihr eigen sei [b], die phrygische, enthusiastische, dagegen als vorzugsweise leidenschaftlich bezeichnet [c], ebenso auch die hypophry=

a) s. Polit. VIII, 7. *b*) Polit. VIII, 7. περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστ' ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον. *c*) Polit. l. c. ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν, ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά.

gische, die das Enthusiastische und Praktische in sich vereinige und wegen Zurücktreten des Melodiösen, Vorwalten des Rhythmischen etwas Rauhes und Bewegtes in sich trage", — nach diesen Bestimmungen können wir über den Unterschied zwischen den ethischen und den praktischen und enthusiastischen Tonarten gar nicht mehr in Zweifel sein. Aus dem Charakter aber einer Tonart, zusammengehalten mit dem letzten Zwecke aller Erziehung, ergibt sich dann auch leicht, in wie weit sie bei der Jugendbildung in Anwendung gebracht werden könne.

Die rein ethischen Harmonieen, die Kraft, Maß und Haltung auszeichnet, sind allein unbedingt zu empfehlen, und hier behauptet den ersten Rang die dorische, die ihre nahe Verwandtschaft mit den ethischen Tugenden auch dadurch bekundet, daß sie, wie jene, gerade die rechte Mitte zwischen den Extremen ist [b]. Nur diese Harmonieen daher sind als wirkliche Bildungsmittel zu betrachten, und nur Tonstücke von diesem Charakter können der Jugend, um sie selbst einzuüben und aufzuführen, übergeben werden [c].

Ganz anders verhält es sich mit den praktischen und den enthusiastischen Harmonieen. Liegt in ihrer Natur, wie wir uns bereits überzeugt haben, durchaus etwas Leidenschaftliches und Aufregendes, so kann ein Einlernen solcher Melodieen, eine Aufführung solcher Musik durch die Jugend selbst ohne die größte Gefahr für deren sittliches Leben durchaus nicht Statt finden, dagegen wird ihr, wenn Andere sie ausführen, eine kathartische, eine reinigende Einwirkung auf das Gemüth der Hörenden von Aristoteles zugestanden und in sofern die Anwendung der=

a) s. Probl. 19, 48. *ἦθος δὲ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν*, und weiter unten: *ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική*, u. vgl. Anm. 5. hinter dem Text. *b*) Pol. VIII, 7. gegen das Ende; vgl. hierzu die Belehrungen Böckhs, Pind. Opp. T. 1, de metr. Pind. p. 238. „mediam dicit Aristot. hanc harmoniam, credo ob tensionem, qua media erat ante receptos quatuor acutissimos modos." *c*) s. eben da, Bekker 1342, 3 ff.

selben zu gewissen Zeiten gebilligt [a]. Worin besteht nun aber diese Reinigung des Gemüths, welche eine bestimmte Art der Musik, außerdem auch theilweise die Poesie [b] nach Aristoteles zu bewirken vermag? Aristoteles selbst verweist uns an der Stelle in der Politik, wo er von der reinigenden Kraft der Musik spricht, auf seine Poetik, wo er genauer über die Katharsis handeln werde; leider aber vermissen wir in dem, was von dieser Schrift auf uns gekommen, eine vollständige und befriedigende Behandlung dieser wichtigen Lehre durchaus; nur einzele Andeutungen sind es, aus denen wir uns selbst ein Ganzes so gut als möglich zusammensetzen müssen, wobei wir auch leitender Fingerzeige aus dem späteren Alterthume, die uns so viel aufklären könnten, leider ganz entbehren. Bei diesem Zustande der Dinge ist unsere Aufgabe in der That sehr ähnlich der eines Restaurators, der mit bedächtiger Kunst aus einzelen, zerstreuten Gliedmaßen, nach Maßgabe derselben das Übrige ergänzend, den edlen Leib eines Gottes oder Heroen, wie ihn der alte Künstler gedacht und gefügt haben mag, wiederzusammenfügt, nur daß das Alte und das Neue vollkommen fast nie zu einander passen will und die Wehmuth über das Unersetzliche des Verlustes am Ende doch das vorherrschende Gefühl bleibt.

Wie aber der, welcher auf solche Weise ein Bildwerk des Alterthums wiederherzustellen unternähme, in und mit dem Körper, der unter seinen Händen in seiner ursprünglichen Schönheit sich wieder gestaltete, auch den Geist, wie er in der alten Natur gelebt, wieder hervorrufen würde, so dürfen auch wir hoffen, in und mit der äußeren Erscheinung der Katharsis, gelingt es uns von ihr eine lebendige Anschauung uns zu verschaffen, zugleich auch das Wesen derselben klar und befriedigend zu erkennen. Die **Mittel** also, durch welche jene **Reinigung bewirkt** wurde, sind es, denen wir zuerst unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben.

a) Polit. VIII, 6. *b*) Poet. c. 6, 2.

Die sichere Thatsache nun, die Aristoteles seiner ganzen Theorie der Katharsis zum Grunde legt, ist die, daß die heiligen Gesänge einen solchen Einfluß auf die Seele üben, daß der wahnsinnige Enthusiasmus, von dem sie besessen ist, geheilt wird und einer ruhigeren Stimmung Platz macht [a]. Als die Tonart aber, in der solche heilige Gesänge gesetzt sein müssen, bestimmt er die Phrygische, zu der dann unter den Instrumenten vornehmlich die Flöte paßt [b]. Und der Kultus, dem die heiligen Gesänge angehören, ist offenbar der des Bacchus, denn bacchisch ist der Charakter der Flöte, bacchisch der

a) Polit. VIII, 7. *ἐκ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους (τοὺς ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ κατακωχίμους) καθισταμένους, ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.* *b*) Den enthusiastischen Gesängen schreibt er diese Wirkung zu, diesen aber gehört eben die Phrygische Tonart an, und unter den Instrumenten die Flöte, (vgl. Ulrici Gesch. der gr. Poesie, Th. 2. S. 51. 157.), deren Gebrauch zur *κάθαρσις* denn auch Polit. VIII, 6. 1341, 1, 23 ausdrücklich festgesetzt wird. Übrigens ist die hier behandelte *κάθαρσις* allerdings nicht die einzig mögliche und übliche, ja auch nicht einmal die einzige Art der Reinigung des Gemüthes, bei der man von der Musik Gebrauch machte. Wie nehmlich der Flöte, so wird häufig auch der Cither und der Lyra eine reinigende Kraft zugeschrieben, mit denen nun nicht die phrygische, sondern die dorische Tonart in Verbindung tritt, und zwar nicht bei Bacchischen, sondern bei Apollinischen Festen. Solcher Art war auch die *κάθαρσις* durch Musik bei den Pythagoreern (s. Theil 1 dieser Schrift, S. 20 und 224, und über die *κάθαρσις* im Apollinischen Kultus durch die Cither, K. O. Müller Dorier, Th. 1, S. 343, obwohl auch diesem Kultus, und zwar auch zu kathartischem Gebrauche, die Flöte nicht fremd blieb, s. eben da, S. 327 und 345). Von der hier behandelten Katharsis ist jene auch innerlich durchaus verschieden; sie ist rein ethischer Natur, daher fortwährend und unter allen Umständen unbedenklich anzuwenden, eine Heilung durch einfach beruhigende Mittel, eine allopathische also, nicht eine homöopathische. Einen Zusammenhang zwischen der hier behandelten Katharsis mit der Pythagoreischen nahm übrigens schon Heinsius an, s. dessen Abhandlung de tragoed. constitutione zur Poetik des Aristoteles, herausg. Lugduni Batavorum 1611. In das innere Wesen aber der Aristotelischen Katharsis ist er nicht besonders tief eingedrungen. Nach ihm nehmlich geht diese Wirkung vornehmlich daraus hervor, daß,

Charakter der Phrygischen Tonart [a]. Nicht vereinzelt aber steht hier das Zeugniß des Aristoteles da, sondern Sagen aus dem grauen Alterthume bekräftigen es, die wir, in sofern auch sie zur Aufhellung der Idee des großen Philosophen dienen können, zu berücksichtigen nicht verschmähen dürfen. So wird von den Töchtern des Prötus erzählt, daß sie, von Wahnsinn ergriffen, durch den Seher Melampus in Gemeinschaft mit den kräftigsten Jünglingen des Landes unter Schlachtgeschrei und enthusiastischen Tänzen weit über die Berge hin seien verfolgt worden, worauf sie denn, nachdem zugleich noch Reinigungsmittel seien angewendet worden, wieder zur Besinnung gekommen wären [b]. Doch dieß ist, wie gesagt, nur die sichere Thatsache, die die Grundlage der Aristotelischen Theorie bildet. Aber er geht weiter; nicht nur der Enthusiasmus, der in wirkliche Besessenheit ausgeartet ist, sondern alle Regungen der Begeisterung, ferner alle leidenschaftliche Bewegungen, mögen sie nun ganz die Seele beherrschen oder auch in schwächerem Grade auf sie einwirken [c], sind nach Aristoteles einer Reini-

wenn wir häufig etwas sehen, was Schauder erregt, diese Empfindung dann allmälig ihre Macht über uns verliert u. s. w. Das ist erstens wohl keine ganz sichere Erfahrung (und würde sich da nicht auch das Mitleid abstumpfen?), dann brauchte man dazu auch noch keine Tragödien. *a*) Beständig verbindet Aristoteles das Bacchische, Enthusiastische und Orgiastische mit einander. *b*) s. Apollod. Bibl. l. II. 2, 7 ff. *c*) Der Gedankenzusammenhang nehmlich in der Aristotelischen Stelle von der Katharsis kann kein anderer sein als der: die, welche vom Enthusiasmus, *κατακώχιμοι*, d. i. ganz beherrscht, gleichsam besessen sind, sehen wir beruhigt und geheilt durch heilige Gesänge. Nun aber sind die Bewegungen, die einige Seelen beherrschen, in allen, nur in verschiedenem Grade vorhanden. Nicht nur auf Einzele also, sondern auf Alle wird eine kathartische Einwirkung auszuüben sein. Eben dasselbe nun gilt auch in Beziehung auf Mitleid und Furcht und überhaupt alle Leidenschaften. Orelli's Darstellung ist hier nicht ganz klar (s. l. c. S. 112). Die Worte *τοὺς δ' ἄλλους, καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ*, sind richtiger zu übersetzen „die Anderen, d. h. die nicht von den Leidenschaften beherrscht

gung durch Mittel der Kunst bedürftig und fähig. Und so sind es ja auch nicht bloß die enthusiastischen, sondern auch die praktischen Tonarten, welche einen kathartischen Einfluß üben. Überhaupt aber ist es nicht nur die Musik, welche die Leidenschaften reinigt; auch die Poesie vermag dieß, und nach der berühmten Definition der Tragödie in der Poetik gehört es zum Wesen vornehmlich dieser Dichtungsart, Furcht und Mitleid und diesen ähnliche Leidenschaften zu reinigen, obwohl auch der epischen Poesie die Fähigkeit dazu von Aristoteles nicht abgesprochen wird [a]. Wodurch nun aber reinigt die Poesie, wodurch namentlich die Tragödie die Leidenschaften? Hierauf ertheilt uns Aristoteles die merkwürdige Antwort: durch Furcht und Mitleid vollbringt die Tragödie eine Reinigung der Leidenschaften dieser Art [b]. Gleiches also wird durch Gleiches geheilt, die Leidenschaft ist zugleich ein Reinigungsmittel der Leidenschaft. Und auf gleiche Weise sind es ja auch die enthusiastischen Melodieen, welche den Enthusiasmus reinigen, auch hier also wird Gleiches durch Gleiches geheilt und gereinigt. Ohne Zweifel eine für die richtige Würdigung der Kunst höchst wichtige Lehre ist es, welche uns hiermit entgegentritt. Die tragische und epische Poesie, eben so auch der größte Theil der Musik ist verwerflich, weil sie die Leidenschaften aufregt, dieß war das strenge Urtheil Platos, wie wir es schon früher genauer kennen gelernt haben. Daß nun die Tragödie, daß eine enthusiastische, bacchische Musik in der That diese Wirkungen hervorbringe, wer konnte es läugnen? wer behaupten, daß Aeschylus Eumenidenchor, daß ein König Ödipus mit seinen bangen Fragen und deren entsetzenerregender Lösung das ruhige Gleichmaß der Empfindung

werden, in so weit, wie weit doch auch von ihnen ein jeder durch sie berührt wird." *a*) Poet. ed. Herm. c. 27, 16, wonach das τέλος des Epos u. der Tragödie, die ἡδονή, welche beide hervorbringen sollen, dieselbe ist. vgl. Gräfenhan zu dieser Stelle. *b*) Poet. c. 6, 2.

nicht stören, nicht aufheben sollte? Und doch — konnte der tiefere und unbefangene Beobachter diese Erregungen und Erschütterungen mit denen verwechseln, mit denen der Jammer des Lebens uns ergreift, konnte er geläuterte Flammen in den Affekten verkennen, die eine erhabene Dichtung in uns entzündet? Als einen solchen Beobachter nun zeigte sich auch hier der große Aristoteles und stellte das fest, was gewiß schon vor ihm mancher empfunden und geahnet, ja was selbst Plato, natürlich aber nur in beschränkten Beziehungen, bereits angedeutet hatte [a], er sprach es aus, Poesie und Musik, die Tragödie namentlich und die heilige Musik, bewirke eine Reinigung der Leidenschaften. Die Ahnung der Bedeutung dieses Wortes, die durch das bisher Gesagte uns geworden, soll nun eine genauere Entwickelung wo möglich in klare Erkenntniß verwandeln. Furcht und Mitleid, lehrt Aristoteles, sollen durch die Tragödie erregt und gereinigt werden. Welches ist nun das Wesen beider Affekte? Beide bestehn in einer Unlust [b], die Furcht nehmlich ist nach der Aristotelischen Definition eine Unlust oder eine Verwirrung des Gemüths, die hervorgeht aus der Vorstellung eines herannahenden Übels, welches entweder von zerstörender oder doch überhaupt von schmerzerregender Natur ist, und auch das Mitleid ist eine Unlust über die Erscheinung eines Übels von der genannten Beschaffenheit, in sofern es nehmlich einen trifft, der nicht verdient es zu erleiden, und wenn man erwarten muß, daß es auch uns selbst wohl widerfahren könnte oder einem von den Unsern, und zwar alsdann, wenn dieß Uebel schon in der Nähe sich zeigt. Nun muß es auffallen, wie Furcht und Mitleid, Affekte, deren Wesen Unlust ist, eine so große Rolle in der Tragödie spielen sollen, während es doch der Zweck der Tragödie durchaus nicht sein kann, Unlust zu erregen, vielmehr im Gegentheil die Erregung einer eigenthümlichen Lust diese Dichtungsart nach Aristo-

a) S. Th. I, S. 121. *b*) s. Rhetor. II, 5 u. 8. vgl. auch über die Furcht Probl. 17, 9.

teles ausdrücklichen Bestimmungen sich zum Ziele setzen muß [a]). Diese Lust aber wird nicht etwa aus der künstlerischen Nachahmung an sich hervorgehen, dann wäre es eben keine eigenthümliche, grade dieser Dichtungsart angehörige Lust, die erregt würde; auch kann es nicht die künstlerische Nachbildung eben dieser Affekte sein, welche die der Tragödie eigenthümliche Lust erregt; denn einestheils sind es gar nicht vorzugsweise Furcht und Mitleid, welche von dem Dichter nachgebildet werden, d. i. von denen er die handelnden Personen bewegt und erschüttert werden läßt, Zorn, Rachsucht, Übermuth u. s. w. wären da mit gleichem, wo nicht mit noch größerem Rechte zu nennen gewesen; dann sagt doch Aristoteles auch ausdrücklich, daß Furcht und Mitleid hier als ein Vorgang im Gemüthe des Hörenden zu fassen sind; wer die Sage vom Ödipus auch nur höre, behauptet er, der werde von Schauer und Mitleid ergriffen werden [b]. Nicht also die Lust der ruhigen Natur und künstlerische Nachbildung kaltverständig vergleichender Betrachtung, eine Lust, welche die Kunst als solche, nicht einzele Arten derselben vermöge ihrer Eigenthümlichkeit hervorrufen, ist die der Tragödie eigenthümlich zugehörige Lust, eben so wenig aber will sie überhaupt keine Lust oder gar Unlust erregen; was bleibt also übrig, als daß Furcht und Mitleid, die Affekte, die sie erregen soll, auf eine Weise durch sie erweckt werden, wo sie selbst nicht mehr Unlust, sondern eine eigenthümliche Lust sind? Nun erklärt sich Aristoteles über das Wesen der Reinigung der Leidenschaften mit ausdrücklichen Worten nirgends auf eine irgend befriedigende Weise, nur als eine mit Lust verbundene Erleichterung und eine Heilung wird sie in der Politik [c] von ihm geschildert, in der

a) Poet. ed. Herm. 27, 15. 13, 13. 14, 4. *b*) Poet. c. 14. *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γιγνόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων.* *c*) Polit. VIII, 7. *καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν, καὶ κουφίζεσθαι μεθ᾽ ἡδονῆς.*

Poetik aber, von der doch die Theorie der Tragödie wenigstens im Ganzen vollständig uns erhalten worden zu sein scheint, erwähnt er die Reinigung der Leidenschaften, nachdem er einmal, die Tragödie definirend, dieß Wort ausgesprochen, im weiteren Verlaufe, obwohl Alles, was er sagt, eigentlich nur Erläuterung der gegebenen Definition ist, gar nicht mehr; dagegen wird Erregung einer Lust, die von Mitleid und Furcht ausgeht, nun an mehren Stellen als Zweck der Tragödie bestimmt [a]. Wer sollte da noch zweifeln, daß eben in Umwandlung der Unlust, die ihnen anhaftet, in Lust die Reinigung dieser und anderer Leidenschaften besteht, oder damit wenigstens im innigsten Zusammenhange steht?

Welche Mittel aber sind es, die Frage ist es, die sich uns jetzt aufdrängt, durch die die Tragödie diese Reinigung, diese Umwandlung zu vollbringen im Stande ist, oder vielmehr: wie sind die uns bekannten Mittel, deren sie sich bedient, im Stande dieß Resultat zu bewirken? Durch Kunstnachahmung bereitet aus Mitleid und Furcht der Dichter Lust, lehrt Aristoteles, in der Politik aber stellt er, wie wir schon früher gesehn, das Gesetz auf, daß von den praktischen und enthusiastischen Melodieen, durch welche eine Reinigung leidenschaftlicher Zustände bewirkt werden soll, nur in der Art Gebrauch gemacht werden dürfe, daß man sie höre, nicht daß man sie selbst zur Darstellung bringe; letzteres müsse den dazu bestimmten Künstlern überlassen bleiben, bis auf die sich die Sorge des Gesetzgebers danach nicht mehr zu erstrecken scheint [b]. Beide Bestim-

a) Poet. c. 14, 5. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν κ. τ. λ. Auch die unter Anm. *a.* der vorigen S. 61 angeführten Stellen gehören, im Zusammenhange aufgefaßt, hierher. b) Polit. VIII, 7. πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς (χρηστέον). Übrigens ist

mungen werden uns, glaube ich, in Verbindung mit den Begriffserklärungen, die Aristoteles von Furcht und Mitleid gibt, auf den richtigen Weg leiten.

Die Furcht besteht in der Erwartung eines nahe bevorstehenden Übels, eines Übels, das uns oder die Unsrigen bald zu treffen droht; man fürchtet sich nicht, wenn man in einem Zustande ist, wo kein Unfall drohend sich ankündigt, dieß sind die Aristotelischen Bestimmungen des Wesens der Furcht [a], die, so wie die früher erwähnte: daß sie in Unlust und Verwirrung des Gemüthes bestehe, auf die Furcht im gewöhnlichen Verstande sehr wohl passen, auf die tragische Furcht aber durchaus keine Anwendung finden.

Die tragische Furcht nehmlich ist keineswegs eine Erwartung nahe bevorstehender Übel, vielmehr sind die Übel, die durch die Darstellung des Dichters uns so nahe gebracht werden, daß sie wie gegenwärtig uns erscheinen, meist von der Art, daß

in der daran sich anschließenden Stelle: *διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἁρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις μέλεσι θετέον τοὺς τὴν θεατρικὴν μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς*, das *θετέον*, welches gar keinen Sinn gibt, wohl ohne Zweifel zu korrigiren. Einige Handschriften haben *θεατέον πρὸς τὴν*, aber auch damit ist nichts zu machen, doch weist, glaube ich, *θεατέον* auf das Richtige hin. Meiner Meinung nach nehmlich hat Aristoteles geschrieben *χρῆσθαι ἐατέον*. Wurde das *αι* abbrevirt, so ist bloß das Ausfallen der ersten Sylbe in *χρῆσθαι* auffallend, aber doch nicht unerklärbar: Göttling, der auch an der Lesart der Hndschr. Anstoß nimmt (s. Ausg. der Politik, S. 461), vermuthet *θεαστέον*. Aber dann wäre der Ausdruck doch sehr wunderlich, vornehmlich das ohne Objektskasus gebrauchte *θεαστέον*. Und sollen denn überhaupt diese Gesänge die Seele bloß in Enthusiasmus versetzen, sollen sie nicht vielmehr den Enthusiasmus reinigen?

a) Rhetor. III, 6. *οὐ πάντα τὰ κακὰ φοβεῖται, ἀλλὰ . . . καὶ ταῦτα ἂν μὴ πόῤῥω, ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται, ὥστε μέλλειν·* und weiter unten: *φανερὸν, ὅτι οὐδεὶς φοβεῖται τῶν οἰομένων μηδὲν ἂν παθεῖν, οὐδὲ ταῦτα ἃ μὴ οἴονται παθεῖν, οὐδὲ τούτους ὑφ᾽ ὧν μὴ οἴονται, οὐδὲ τότε ὅτε μὴ οἴονται.*

wir für den Augenblick ihr Hereinbrechen auf uns selbst sehr wenig zu besorgen haben, ja sehr häufig werden wir sogar von den Übeln, die die handelnden Personen betreffen, überhaupt niemals etwas für uns zu fürchten haben, wie denn einem Orest, einem Alkmäon gleich der Mörder der Mutter werden zu müssen, um den Tod des Vaters zu rächen, einem Ödipus gleich den Vater, ohne ihn zu kennen, tödten und mit der Mutter sich vermählen zu müssen, wohl nicht leicht jemand befürchten wird. Und doch sind es grade diese und diesen ähnliche Mythen, die Aristoteles vorzugsweise dem Tragödiendichter empfehlen zu können glaubt [a]. Was ist nun aber die tragische Furcht, wenn sie dieß nicht ist, und wie kann sie überhaupt Furcht genannt werden, wenn doch die wesentlichsten Eigenschaften der Furcht ihr nicht zukommen? Auch hier soll uns Aristoteles selbst auf den richtigen Weg leiten. „Wenn es besser ist, daß Menschen Furcht empfinden," sagt er in der Rhetorik [b], mit offenbarer Beziehung auf die Tragödie, „so muß man sie in einen solchen Zustand versetzen, daß sie fühlen, wie auch sie Leiden unterworfen sind." Man muß ihnen zeigen, wie auch Andere, die größer sind, als sie, gelitten haben, und wie solche, die ihnen ähnlich sind, leiden oder gelitten haben, und zwar durch solche, von denen sie es nicht erwarteten, und Leiden, die sie und zu der Zeit, wo sie zu leiden nicht erwarteten. Das Gefühl auch Leiden unterworfen zu sein [c], vor Unglück aller Art nie sicher zu sein, nicht die Erwartung einzeler, bereits durch schreckende Vorzeichen sich ankündigender Übel, das ist es, was hier als das Wesen der tragischen Furcht uns entgegentritt. Kein Übel bedroht uns wirklich und beklemmt uns, drückt uns nieder durch Grausen erregende Nähe, eines festbegründeten Glückes freuen wir uns, — und doch blicken wir nur mit banger Scheu in die Zukunft, fühlen es tief, wie wir auch des nächsten

a) Poet. 11. *b*) Rhetor. II, 5. p. 1383, 1, 8 ff. bei Bekker. *c*) τοιούτους εἶναι οἵους παθεῖν.

Augenblickes nicht gewiß sind, — denn auch Größere, Mächtigere, als wir, hat das Unglück ereilt, auch ein Ödipus, Sohn eines Königs, König selbst, er, dessen Weisheit das Räthsel der Sphinx löste, ward dem entsetzlichsten Verderben zum Raube. Größere, Mächtigere, als wir, und die als Menschen zwar nicht frei von Schuld, aber nicht schlimmer, nicht sündiger waren, als auch wir Alle es sind, die also solche Leiden auch nicht mehr verdienten, als ein jeder von uns ihrer würdig ist [a]. Und auch sie glaubten frei von aller Furcht sein zu können, als das Unglück über sie hereinbrach; als Polybus gestorben war und Ödipus die Drohung des Orakels, daß er den Vater ermorden werde, für nichts mehr als für ein ganz eitles Schreckbild hielt, eben da entrollte sich ihm mit furchtbarer Eile sein grausenhaftes Schicksal, ganz wie es ihm geweissagt worden war, es traf ihn das Geschick, dem er schon für immer entronnen zu sein glaubte, in dem Momente traf es ihn, wo er auf immer ihm entronnen zu sein wähnte. Daß aber eine solche Furcht, die nicht auf einzele, bestimmte Übel, die uns unmittelbar bedrohen, gerichtet ist, sondern die in vergegenwärtigender Betrachtung des gemeinsamen Looses der Sterblichen, des Schwankenden aller Erscheinung ihren Grund hat, oder die übermenschliche Übel in uns erregen, wie sie Aristoteles nennt [b], Leiden, wie sie eben

a) s. Poet. 13, 5, wonach weder ὁ ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, noch ὁ διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, sondern ὁ δι' ἁμαρτίαν τινὰ μεταβάλλων eine echt tragische Figur ist. Einen solchen versteht hier Aristoteles unter dem ὅμοιος, also den ὅμοιος τὰ ἤθη, denn daß auch in anderer Hinsicht die tragischen Personen uns ähnlich sein sollen, nehmlich κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη (s. Rhetor. II, 9.), verlangt Aristoteles nicht. Denn wenn wir auch (nach eben dieser Stelle) das meiste Mitleid grade mit solchen empfinden, so wird doch unsere Furcht noch stärker sein, wenn wir selbst solche, die in dieser Hinsicht über uns stehn, dem Unglück verfallen sehn (s. Rhetor. II, 6). *b*) Ethik Nik. III, 7, 1. τὸ δὲ φοβερὸν οὐ πᾶσι μὲν τὸ αὐτό· λέγομεν δέ τι καὶ ὑπὲρ ἄνθρωπον· τοῦτο μὲν οὖν παντὶ

einen Ödipus trafen, die mit einem dunkeln Grauen uns erfüllen, wenn wir uns, daß sie auch uns treffen könnten, auch nur als möglich denken, daß eine solche Furcht, die durchaus auf Fernes und eben nur Mögliches gerichtet ist, nicht leicht in einen heftigen Affekt ausarten wird, der uns um alle Besinnung und alles sittliche Gleichgewicht bringt, wem sollte das nicht klar sein? wer sollte überhaupt nicht etwas Edleres, Höheres, als die gemeine Furcht ist, die wirkliche Gefahren durch ihr nicht zu bezweifelndes Herannahen erregen, in einer Furcht erkennen, die von dem kläglichen Jammer über kleinliches, aus beschränkten persönlichen Verhältnissen hervorgehendes Leid den Menschen frei macht, indem sie in den Leiden der Menschheit ihn sein wahres Leid erkennen und nur die großen, erhabenen Schmerzen, die wie ein Erbtheil der ganzen Menschheit zugefallen sind, fürchten lehrt? [a]. Und daß auch diese Schmerzen im bangen Vorgefühl ihn nicht betäuben und verwirren, sondern stählen für den künftigen Kampf, dafür sorgt genügend die Natur des Mittels, durch welches sie in ihm erregt werden, der künstlerischen Darstellung, die ja, wie wir gesehn haben, selbst nach Aristoteles Lehre den Schmerz zu einer Quelle der Lust umzuwandeln weiß. Denn immer ist und bleibt es doch ein Fremdes, ja ein Ideelles, ein Bild der Wirklichkeit, das doch selbst nicht wirklich ist, was wir schauen und hören; eben deßhalb, damit es nicht wahr und dadurch der Freiheit des Gemüths gefährlich werde, verordnet ja Aristoteles, daß Gesänge, welche aufregend wirken, die Jünglinge nicht selbst vortragen, sondern nur anhören

φοβερὸν τῷ νοῦν ἔχοντι. a) vgl. auch Enk Melpomene (eine an feinen und richtigen Bemerkungen reiche Schrift.) S. 84 u. s. w. Ferner Solger Erwin, S. 94. „Ganz Recht hat Aristoteles, wenn er einen dramatischen Helden verlangt, der sich nicht durch Vortrefflichkeit noch durch Schlechtheit auszeichne, aber an Ehre und Macht auf solcher Stufe stehe, daß sich an ihm das Wesen des menschlichen Lebens recht deutlich offenbaren könne u. s. w." u. K. O. Müller Eumeniden, S. 192.

sollen, wenn Andere sie ausführen [a], und eine solche Illusion, wie sie wohl mancher annimmt, die das Dargestellte gradezu für Wirklichkeit nimmt, die Leiden also ganz als Leiden empfindet, die volle Beklemmung der bängsten Furcht, wie sie nur etwa der zum Richtplatze geführte Verbrecher empfindet, auch im Theater fühlen will, die also von der Lust, die aus der tragischen Furcht hervorkeimt, nichts wissen will, sondern der auch diese Furcht, wie die gemeine, eitel Traurigkeit ist, ist ihm durchaus unbekannt. Die Furcht, die die Tragödie erregt, hat die Spannung des Gemüths, die Schauer, welche Körper und Seele durchrieseln, das Bange und Ahnungsvolle mit der Furcht, die wirkliche Gefahren erregen, gemein; aber wer sollte nicht wissen, daß da, wo der Gegenstand der Furcht als ein eingebildeter, nur ideeller von uns erkannt wird, oder auch wo das Gefühl gegenwärtiger Sicherheit über die Vorempfindung des Zukünftigen das Übergewicht hat, eben in dieser Spannung, und in diesen Schauern eine eigenthümliche Lust, ja eine geheime Wollust, die mancher auch um die größten Genüsse nicht hingeben möchte, verborgen liegt? Offenbar ist es das Vollkräftige, das Strotzende der gewaltsam in beengende Schranken zurückgedrängten Lebensfülle, was hier die Quelle einer so eigenthümlichen Lust ist; grade in seinem Stocken, welches die Folge aller Furcht und Bangigkeit ist, gibt das Leben seine Fülle, die sich nun krampfhaft in sich zusammenzieht, am vollkommensten zu erkennen, und so muß selbst der Schmerz, der allerdings von einem solchen Zustande unzertrennbar

a) vgl. Orelli l. c. S. 112. Anm. 158. „Die Zuhörer nämlich empfinden darin nur die Nachahmung der Leidenschaft durch den Künstler, welche Darstellung immer schwächer ist als die Wirklichkeit, und zur Vergleichung mit derselben, also zur ruhigeren Reflexion veranlaßt.“ Nur wenn die Worte „sie empfinden nur die Nachahmung“ bedeuten sollen: die leidenschaftliche Bewegung ist in ihnen selbst überhaupt nicht vorhanden, muß ich mich dagegen erklären. Weßhalb, ist schon oben auseinandergesetzt worden.

ist, da wo der Geist noch mit freier Macht über den Affektionen der Seele walten kann, nur ein Stachel der Lust sein. Diese oder ähnliche Gedanken sind es, die gewiß dem großen Aristoteles, als er von der Lust sprach, welche die tragische Furcht gewährt, vorschwebten, und ich glaube, auch wie ihm die Tragödie eine Reinigung dieser Leidenschaft bewirken konnte, wird uns jetzt klar sein. Was aber von der Furcht gilt, dasselbe gilt auch vom tragischen Mitleid, wie denn Mitleid und Furcht, insofern sie durch tragische Darstellungen in uns erregt werden, auf das Innigste mit einander verknüpft sind, indem ein recht lebendiges Mitgefühl bei den Leiden Anderer fast durchgängig nur dann Statt findet, wenn Ähnliches auch wir zu befürchten haben [a]. Nur daß mit allzugroßer Furcht Mitgefühl mit Anderen sich nicht wohl vereinigen läßt, denn in einem solchen Zustande sind wir ganz mit uns selbst beschäftigt [b]; schon durch ihre enge Vereinigung mit dem Mitleid also zeigt die tragische Furcht ihren gemäßigteren Charakter, wie sie auch eben wegen dieses Ursprungs aus dem Mitleid von dem Niedrigselbstischen der gemeinen Furcht, die gleich von vorn herein durch persönliche Übel und Gefahren erregt wird, frei bleiben wird. Das tragische Mitleid wird, wie die tragische Furcht, gemäßigter, wird reinerer und edlerer Natur sein als das, welches wirkliche Leiden in uns hervorrufen, wird frei sein von dem Marternden und Quälenden, was mit lebhaftem Mitgefühl sonst in den meisten Fällen verbunden ist, und zwar aus denselben Gründen, die in Bezug auf die Furcht ausgeführt wurden, weil es nicht wirkliche Leiden sind, die uns zum Mitgefühl auf-

a) Rhetor. II, 8, 1. *ὃ κἂν αὐτὸς προςδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα.* vgl. Lessing, Hamburger Dramaturgie, Werke, Th. 25. S. 163 ff., der bekanntlich zuerst aus der Rhetorik das richtige Verhältniß von Furcht und Mitleid zu einander nach Aristoteles festgestellt hat. b) eben da, *οὐ γὰρ ἐλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγμένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει.*

fodern, weil nicht einzele Übel, die etwa den oder jenen aus unserer näheren Bekanntschaft treffen, nicht kleinliche, persönliche Mißverhältnisse, sondern die großen allgemeinen Leiden der Menschheit es sind, die unsere Seele zum Mitleide stimmen.

Gelingt es nun aber der Tragödie, eine solche Furcht und ein solches Mitleid in uns zu erregen, wie sollte da die gemeine Furcht, das gemeine Mitleid neben ihnen in der Seele noch Platz haben? wie sollten nicht diese Affekte, denen mehr oder geringer wir Alle unterworfen sind, überhaupt eine gänzliche Umwandlung in uns erfahren, so daß nur das Reinere in ihrer Natur übrig bleibt, das Gemeine und Unreine ganz hinweggetilgt wird? wie sollte nicht an der Stelle eines haltlosen Hin- und Herschwankens zwischen kleinlicher und ausschweifender Furcht, sobald Gefahren sich uns nahen, und dem übermüthigen Gefühle eingebildeter Sicherheit, sobald die Ungewitter sich verzogen, eine gleichmäßige Stimmung der stillen, heiligen Scheu, die den Menschen nie sich seines Glückes überheben, nie aber auch in dumpfe Verzweifelung versinken läßt, an der Stelle eines willkührlich oder nur nach untergeordneten Rücksichten gespendeten, beschränkten und beengten Mitleids das rein menschliche Mitgefühl, das den wahren Leiden der Menschheit immer das Herz öffnet, in dem Gemüthe dessen, auf den die tragische Dichtkunst ihre volle Macht ausübt, die Herrschaft gewinnen? Und so werden auch wahnsinnähnliche Zufälle eines krankhaften Enthusiasmus durch die Macht heiliger Gesänge, indem der Seele das Göttliche in ihrem Zustande ohne die Verzerrung, die es entstellt hat, in ihnen in leuchtenden Zügen entgegentritt, in eine höhere, echte Begeisterung umgewandelt werden, ja, es werden alle Leidenschaften durch Mittel der Kunst, indem sie ihr ideales Abbild ihnen entgegenhält, geheilt und gereinigt werden können. Innere Erregung durch äußere oder wenigstens von außen kommende zu überwältigen und zu dämpfen, das

ist das Princip, welches bei der gesammten Katharsis, insofern sie nehmlich dem Bacchischen Kultus und den diesem verwandten ihren Ursprung verdankt (denn anderer Art ist die Apollinische, zu sittlichen Zwecken besonders auch von den Pythagoreern angewendete) zum Grunde liegt. Aber wenn nach den alten Sagen, wie der von den Prötiden, deren früher Erwähnung geschehen ist, die äußere Erregung eine betäubende, die inneren Stürme übertäubende Wirkung auf die Seele ausgeübt zu haben scheint, wenn die Ruhe, welche eintritt, hier als eine Folge der durch die gewaltsamste Erschütterung bewirkten Erschöpfung des Körpers und der Seele zu betrachten ist, so daß nur etwa die heiligen Tänze für eine höhere Ansicht gedeutet werden könnten, — eine Erklärungsweise der Wirkungen der Katharsis, die Plato in den Gesetzen [a], ohne Zweifel im Sinne eines höheren Alterthums, auch geradezu ausspricht, wo er sogar die heiligen Tänze und Gesänge unter den Begriff der Schreckmittel, durch die die Seele in ihrem verwirrten und wahnsinnartigen Zustand eingeschüchtert werde, subsumirt, — wenn diese rohere Ansicht also im höheren Alterthum wenigstens die herrschende gewesen zu sein scheint: so ist die reinigende Einwirkung, die Aristoteles auf die Lehre von der Katharsis ausübte, wohl nicht zu verkennen, wie denn auch erst bei einer solchen Behandlung die Theorie eine Bedeutung in der Kunstlehre erhalten konnte.

Weßhalb aber überhaupt Aristoteles auch solche Mittel, um auf die Leidenschaften zu wirken, empfahl, die nur durch Erregung der Leidenschaft die Leidenschaft zu reinigen vermögen, weßhalb er, was namentlich die Musik betrifft, nicht die ethischen Harmonieen allein schon für hinreichend hielt, auf das Gemüth veredelnd einzuwirken, auch diese Frage werden wir nach den bereits gewonnenen Resultaten leicht uns beantworten können.

a) Gesetze 790 e. *δειμαίνειν ἐστί που ταῦτ᾽ ἀμφότερα τὰ πάθη, καὶ ἔστι δείματα δι᾽ ἕξιν φαύλην τῆς ψυχῆς τινα κ. τ. λ.*

Der Unterschied zwischen den ethischen und den praktischen und enthusiastischen Melodieen liegt, wie wir uns früher überzeugt haben, vornehmlich darin, daß diese das Gemüth in eine lebhaftere Bewegung versetzen als jene. Nun wirken die ethischen Melodieen ohne allen Zweifel auf das Gemüth ein; die dorische Tonart z. B., die am meisten ethische, wird vermöge ihres männlichen Charakters einen männlichen Sinn zu erzeugen gewiß in hohem Grade vermögend sein. Der männliche Sinn aber, die Tugend der Tapferkeit besteht nach Aristoteles in dem richtigen Mittelmaße zwischen ausschweifender Furcht und tollkühner Verwegenheit, sowohl die rechte Furcht als auch die rechte Kühnheit sind Bedingnisse, ja Elemente desselben [a]). So würde denn die dorische Harmonie auch die rechte Furcht mitzutheilen, dadurch die falsche, unsittliche Furcht zu verdrängen, und somit die Reinigung dieser Leidenschaft zu vollbringen im Stande sein. Und wer wollte läugnen, daß eine Musik der Art, mit Konsequenz als Bildungsmittel der Jugend gebraucht, im Allgemeinen wirklich eine solche Wirkung hervorzubringen vermöge?

Aber wie, wenn das Gemüth entweder in Folge einer besonderen ursprünglichen Eigenthümlichkeit oder, in späteren Jahren besonders, in Folge besonderer Erfahrungen, besonderer Lebensverhältnisse so beschaffen ist, daß es der Furcht überhaupt fast ganz [b] unzugänglich sich zeigt? oder im Gegentheil, wenn die ausschweifendste, in Gemüthskrankheit ausartende Furcht es beherrscht? In beiden Fällen wird, um das Gemüth zu heilen, eine stärkere, lebhaftere Einwirkung nöthig sein. Im ersten Falle kommt es darauf an, überhaupt erst Furcht zu er-

a) s. Ethik Nikom. III, c. 6. — c. 10., besonders 7, 5. *ὁ μὲν οὖν ἃ δεῖ καὶ οὗ ἕνεκα, ὑπομένων καὶ φοβούμενος, καὶ ὡς δεῖ, καὶ ὅτε· ὁμοίως δὲ καὶ θαῤῥῶν ἀνδρεῖος.*
b) Denn vollkommene *ἀφοβία* ist nach der früher (S. 58, Anm. c.) angeführten Bestimmung des Aristoteles bei niemandem anzunehmen.

regen, allerdings auch die rechte, nicht übertriebene Furcht, die sich mit der rechten Kühnheit wohl muß vertragen können, aber die Furcht an und für sich, als eigenthümliche Gemüthsbewegung ist es doch, die erregt werden soll, während im männlichen Sinn als Element die Furcht allerdings auch enthalten ist, aber nur vermischt mit der Kühnheit, und zwar so vermischt, daß keines von beiden Elementen nun noch als ein besonderes hervortritt. Es ist klar, wie hier die ruhige und leidenschaftslose dorische Harmonie die erfoderliche Wirkung nicht hervorbringen würde, sondern die Anwendung der praktischen Tonarten nöthig ist. Aber auch im entgegengesetzten Falle, wenn die Seele von krankhafter Furcht beherrscht wird, wird eine gewaltsame Erschütterung des Gemüths meist mehr Kraft zur Bändigung des Affekts besitzen, als die Anwendung sanfter und ruhiger Mittel. So war denn ohne Zweifel den kathartischen Mitteln auch neben den ethischen im engeren Sinne eine eigenthümliche Bedeutung für die sittliche Bildung zuzugestehen, wenn sie auch, wie alle Heilmittel, in Vergleich mit jenen, nur selten und mit Vorsicht [a] werden anzuwenden sein. So angewendet aber werden sie auch nicht nur für Einzele, sondern für Alle eine zweckmäßige Ergänzung der rein ethischen Mittel sein, denn Allen droht doch die Gefahr, in der Einzele sich wirklich befinden, für Alle gibt es doch wenigstens Momente, in denen sie von der richtigen Mitte in ihrem Empfinden sich so weit entfernen, daß nur gewaltsamere Mittel das gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen vermögen, ja man kann dreist behaupten, daß, was namentlich die Furcht anbetrifft, auch vor der Ausartung dieses Affekts in's Krankhaftübertriebene wohl niemals irgend jemand ganz und in allen Beziehungen gesichert ist.

Es ist aber wieder eine neue Betrachtung, auf die

a) s. Polit. VIII, 6. *ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ (τῷ αὐλῷ) καιροὺς χρηστέον, ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.*

wir durch Aristoteles Bestimmungen über die Art und Weise, wie die kathartische Musik in Anwendung zu bringen sei, geführt werden. Es wird uns nehmlich daraus klar, daß, wer über den Einfluß der Künste auf die sittliche Bildung ein sicheres Urtheil fällen will, die Art und Weise, wie sie geübt werden, dabei durchaus berücksichtigen muß. Und auch über diesen Punkt hat Aristoteles in seiner Politik das klarste Licht verbreitet. Auch die Art und Weise, wie die Künste geübt werden müssen, um auf den Rang echter Bildungsmittel Anspruch machen zu können, wird natürlich durch den Zweck aller Bildung, ja alles menschlichen Strebens überhaupt bestimmt. Diesem Zwecke darf die Art, wie die Kunst getrieben wird, einerseits nicht widerstreben, anderseits muß sie auch die Erreichung desselben positiv fördern, in diesen beiden Foderungen ist Alles begriffen. Die Kunstübung muß nichts Banausisches an sich haben, dieß ist die wichtigste unter den negativen Anfoderungen, die an sie gemacht werden. Banausisch aber wird die Kunst dann, wenn sie den Körper der Freien oder ihre Seele oder ihren Geist [a] untauglich macht zu tugendhaftem, tüchtigem Handeln, das ist eben zur Erfüllung seines Lebenszweckes. Nun ist aber allerdings Gefahr da, daß die Künste dieß bewirken, selbst die, welche eben die Elemente der liberalen Erziehung bilden, wofür gewöhnlich die Gymnastik, die Grammatik, die Musik und etwa noch die Zeichenkunst gelten [b]). Was nehmlich zuerst den Einfluß

a) s. Polit. VIII, 1. *τὸ σῶμα ἢ τὴν ψυχὴν ἢ τὴν διάνοιαν.* b) Polit. VIII, 11. *αἱ μὲν οὖν καταβεβλημέναι νῦν μαθήσεις, καθάπερ ἐλέχθη πρότερον, ἐπαμφοτερίζουσιν.* Ohne Zweifel nehmlich hat mit dem *ἐπαμφοτερίζουσιν* hier Aristoteles nicht das gemeint, was Orelli will, der übersetzt (l. c. S. 95): die nun einmal eingeführten Unterrichtsgegenstände neigen sich also auf beide Seiten, und erklärend hinzugefügt: nehmlich, das für's äußere Leben unmittelbar Nützliche, und das geistig Bildende, von keinen technischen Zwecken Bedingte, sondern es wird, wie es auch Lambin ganz richtig gefaßt zu haben scheint,

auf den Körper betrifft, so ist es klar, daß eine allzuemsige Beschäftigung mit den drei zuletzt genannten Künsten die körperliche Gesundheit leicht gefährdet und die körperliche Frische und Tüchtigkeit, die zu einem tüchtigen Handeln, namentlich im öffentlichen Leben, sich in vielem Betracht so nothwendig erweist, uns zu erwerben hindert [a]; aber auch die Gymnastik kann, statt den Körper zu dem zu bilden, was er sein soll, nachtheilig auf ihn einwirken, wenn sie sich nehmlich eine athletische Beschaffenheit dem Körper mitzutheilen zum Ziele setzt, wodurch die Körperschönheit verloren geht, und das Wachsthum, sofern diese Einwirkung in früher Jugend statt findet, an seiner freien Entwickelung gehindert wird [b]. Doch weit wichtiger noch ist der Einfluß, den die zu Bildungsmitteln der Jugend bestimmten Künste auf Seele und Geist üben, und vornehmlich deßhalb ist alles Banausische von ihnen fern zu halten. Auch hier aber besteht das Banausische vornehmlich in dem allzuemsigen Betriebe irgend einer einzelen dieser Künste, indem die allseitige Ausbildung, deren wir zur Erfüllung unseres Zweckes als Menschen und Staatsbürger bedürfen, darun-

das Schwanken dieser Künste zwischen dem Banausischen und dem nicht Banausischen damit bezeichnet. Das allein war schon vorher gesagt worden (s. ἔτι δὲ καὶ τῶν ἐλευθερίων ἐπιστημῶν u. s. w.), auch paßt nur dieß in den ganzen Zusammenhang. Sollte dieß aber auch Orelli selbst gemeint haben, so wäre doch der Gegensatz des Banausischen und nicht Banausischen auf eine sehr ungenaue Weise von ihm bezeichnet worden. *a*) s. namentlich von der Musik Polit. VIII, 6, 1, 5. φανερὸν τοίνυν, ὅτι δεῖ τὴν μάθησιν αὐτῆς μήτε ἐμποδίζειν πρὸς τὰς ὕστερον πράξεις μήτε τὸ σῶμα ποιεῖν βάναυσον καὶ ἄχρηστον πρὸς τὰς πολεμικὰς καὶ πολιτικὰς ἀσκήσεις, πρὸς μὲν τὰς χρήσεις ἤδη, πρὸς δὲ τὰς μαθήσεις ὕστερον, wo indeß die letzten Worte von πρὸς μὲν an mit Göttling für ein Glossem zu halten sind. Vgl. auch Polit. I, 2, 2, 10. βάναυσον δ' ἔργον εἶναι δεῖ τοῦτο νομίζειν καὶ τέχνην ταύτην καὶ μάθησιν, ὅσαι πρὸς τὰς χρήσεις καὶ τὰς πράξεις τῆς ἀρετῆς ἄχρηστον ἀπεργάζονται τὸ σῶμα τῶν ἐλευθέρων ἢ τὴν ψυχὴν ἢ τὴν διάνοιαν. *b*) Pol. VIII, 4. im Anf.

ter leidet; auch müssen wir belastet und gebunden, wie wir uns bei Verfolgung einer solchen einseitigen, der allgemeinen menschlichen Bestimmung zuwiderlaufenden Richtung leicht fühlen werden, auf den schönsten Genuß, den der wahren Geistesfreiheit, ganz Verzicht leisten [a]. Aber nicht allein das Maß, in dem, auch der Zweck, um dessentwillen wir die genannten Künste betreiben, entscheidet darüber, ob unsere Kunstübung eine banausische zu nennen sei, oder die eines freien Menschen würdige. Jede Thätigkeit nehmlich, die unter den Begriff des Dienens um Lohn fällt, wird als banausisch von Aristoteles verworfen, und zwar deßhalb vornehmlich, weil sie eine niedrige Gesinnung in uns erzeugt [b]. Eine solche Thätigkeit unterscheidet sich im Wesentlichen gar nicht von der des Sklaven, nur daß der Sklave für die Bedürfnisse eines Einzelen, seines Herren, der Lohndiener und auf gleiche Weise auch der Handwerker, der um des Lohnes willen arbeitet, für die einer Gesammtheit arbeitet. Erscheinen nun dadurch eine Menge Thätigkeiten, erscheint alles Betreiben eines Handwerks des freien Bürgers unwürdig, dessen wahrer Beruf die Verwaltung öffentlicher Ämter, die Sorge für das Wohl des Staates ist [c], so wird auch die Bildung der Jugend durch die erwähnten Künste natürlich nie eine solche Richtung nehmen dürfen, daß solche Ansichten von denselben in ihr dadurch erweckt und daß sie zu einer solchen Beschäftigung mit denselben angetrieben würde. Nicht zu niederem Dienste, der Anderen geleistet wird, soll die Jugend auf diese Weise vorbereitet werden, sondern um ihrer selbst und ihres erweiterten Ich, um der Freunde willen

a) Pol. VIII, 2. ἄσχολον γὰρ ποιοῦσι τὴν διάνοιαν κ.τ.λ. b) s. eben da. Es sind dieß die μισθαρνικαὶ ἐργασίαι — Οὕτω χάριν ἢ φίλων ἢ δι᾽ ἀρετὴν dürfe man Manches betreiben und erlernen, aber nicht δι᾽ ἄλλους. c) s. besonders Polit. III, 3. ἡ βελτίστη πόλις οὐ ποιήσει βάναυσον πολίτην, u. οὐχ οἷόν τ᾽ ἐπιτηδεῦσαι τὰ τῆς ἀρετῆς ζῶντα βίον βάναυσον ἢ θητικόν.

oder um die sittliche Tüchtigkeit zu erreichen, zu der sie bestimmt sind, sollen sie durch diese Künste sich bilden; jede andere Absicht ist eines Freien unwürdig. Doch nicht genug, daß es dem Freien nicht ziemt, zu einer Thätigkeit, deren Endzweck nur der Nutzen Anderer ist, sich auszubilden, überhaupt ist eines freien und großartigen Menschen nicht würdig überall nur nach dem Nutzen zu fragen, weder nach dem Nutzen also, der für Andere, noch nach dem, der für ihn selbst aus seiner Thätigkeit hervorgeht [a]. So dürfen denn auch die liberalen Künste nicht in solchem Sinne geübt werden, die Zeichenkunst z. B. ist nicht deßhalb zu erlernen, damit wir bei dem Kaufe oder Verkauf von allerlei Geräthen nicht so leicht hintergangen werden können [b], sondern um in uns Sinn für das Schöne, zunächst für Körperschönheit auszubilden, eben so auch die Elemente der Sprache nicht um des unmittelbaren Nutzens willen, der sich daraus ergibt, sondern weil wir erst dadurch andere, höhere Wissenschaften zu erlernen befähigt werden [c]. Wenn nun so alle niederen Zwecke der Kunstübung aufgegeben oder wenigstens in den Hintergrund gedrängt werden, wenn die höchsten Lebenszwecke, wenn die Aufgabe ein sittlich schönes Leben zu führen [d], würdig zu handeln und auch die Muße, die dem Weisen als das höchste Glück erscheint, würdig zu genießen und zu benutzen, das Ziel ist, dem die Bildung entgegenstrebt, nur dann wird die Erziehung einen wahrhaft liberalen Charakter haben, und nur in sofern sie diese Zwecke zu erreichen strebt, wird die Kunst des Namens einer freien Kunst würdig sein. Es wird nun nicht schwer sein, wenn man diesen Zweck der Kunstübung als leitende Norm immer fest im Auge behält, auch speciellere Regeln für die Be-

a) Polit. VIII, 3. am Schlusse, *τὸ ζητεῖν πανταχοῦ τὸ χρήσιμον ἥκιστα ἁρμόττει τοῖς μεγαλοψύχοις καὶ τοῖς ἐλευθέροις.* *b*) vgl. hierzu Hochheimer, System der Griechischen Pädagogik. B. 1. S. 382. *c*) s. Aristot. eben da. *d*) Ethik. X, 6. *τὰ καλὰ καὶ τὰ σπουδαῖα πράττειν τῶν δι' αὑτὰ αἱρετῶν.* *d*) einer *τέχνη* oder *ἐπιστήμη ἐλευθέριος*, s. Polit. VIII, 2.

handlung der Künste bei der Jugendbildung festzustellen; Aristoteles thut dieß in einiger Ausführlichkeit nur in Bezug auf die Musik wegen der Wichtigkeit dieses Bildungsmittels und der Verschiedenheit der Ansichten, die hier herrschten, nur einzele Winke gibt er in Bezug auf Graphik und Gymnastik. In der Behandlung der letzteren Kunst namentlich vermißt man durchaus die Hervorhebung der Momente, die auch sie zu einer schönen Kunst machen und in nahe Beziehung zu den musischen Künsten setzen [a], wie denn auch des Mittelglieds zwischen Musik und Gymnastik, der Orchestik, gar nicht Erwähnung geschieht. Doch eben die Verschiedenheit der Behandlung bei Plato und Aristoteles, die sich hier offenbart, läßt es zweckmäßig erscheinen, doch auch diese Kunst nicht ganz zu übergehen. Wenden wir uns nun zuerst der Musik zu als der unter den Künsten, welche mit den höchsten Lebenszwecken, wie wir uns bereits überzeugt haben, im nächsten Zusammenhange steht, so wird sich aus dem Gesagten leicht ergeben, was bei dem Unterricht in dieser Kunst vermieden werden muß, wenn er nicht einen banausischen, handwerksmäßigen Charakter haben soll, der an dem Musikunterrichte in der That bei Einigen im Alterthume, und zwar mit Recht, wie Aristoteles es bemerkt,

a) Daß richtig abgemessene Leibesübungen dazu dienen, den Körper schön zu machen, davon mag zwar allerdings, wie Orelli angibt (l. c. S. 97), auch Aristoteles überzeugt gewesen sein; hervorgehoben aber wird dieser Einfluß von ihm nirgends, denn wenn er Polit. VIII, 4. am Schlusse von den Leibesübungen sagt „τὸ καλὸν δεῖ πρωταγωνιστεῖν", so ist dieß nach dem Zusammenhange nur das Sittlichschöne, das Edle und Anständige, nicht Körperschönheit; die von Orelli angeführte Stelle der Ethik aber (Ethik Nik. III, 5, 15) läßt doch bloß Häßlichkeit aus Vernachlässigung der Körperübungen entstehen, nicht Schönheit aus dem eifrigen Betriebe derselben. Kraft und Geschmeidigkeit freilich, auch Bestandtheile der Jugendschönheit, mußte Aristoteles wohl als nothwendige Folgen zweckmäßiger gymnastischer Ausbildung betrachten (Rhetor I, 5.), wie aber auch die Anmuth und Lieblichkeit der Gestalt gewinnen könne durch gymnastische Ausbildung, auf diese Frage ist er nirgends eingegangen.

getadelt wurden. Der Unterricht wird nehmlich diesen Charakter haben, sobald er dem Körper den edlen Anstand raubt, so wie Kraft und Frische, die zu den Vorübungen für bürgerliche und kriegerische Thätigkeit ihm nothwendig ist, und dadurch oder auch auf anderem Wege den Jüngling zu dem tüchtigen Handeln, zu dem er bestimmt ist, untauglich macht [a]. Dieß geschieht aber, wenn die zum allgemeinen Bildungsmittel bestimmte Musik sich nicht innerhalb ihrer Gränzen hält, sondern mit der nur auf's Prunken ausgehenden und einzig und allein die Ergetzung der großen Menge erstrebenden Musik [b], wie sie von besoldeten Virtuosen geübt wird, sich vermischt und ihre wunderbaren Kunststücke nachahmen will. Vor diesem Ueberschreiten ihrer Gränzen also muß die Bildung der Jugend bezweckende Musik sich sorgfältig in Acht nehmen, theils aus dem Grunde, um nicht die Jugend übermäßig zu beschäftigen und dadurch die freie Ausbildung des Körpers und des Geistes bei ihr zu hindern, theils aber auch aus anderen noch gewichtigeren Gründen. Die echte Musik soll, wie bereits gezeigt worden ist, die Lust am Schönen erwecken und pflegen, diesen Zweck verfolgt aber keineswegs die in Händen derer, die aus der Musik Profession machen, verkünstelte Musik. Den Beifall des Zuhörers zu gewinnen darauf geht ihr Bestreben; da aber die große Masse der Zuhörer aus ungebildeten Menschen, Handwerkern und Lohnarbeitern besteht, denen eine freie und edle Denkungsart fremd ist, denen nur das behagt, was auf eine plumpe Weise ihrer Sinnlichkeit schmeichelt, so wird sie unausbleiblich einen plumpen und niedrigen Charakter annehmen und einen ähnlichen Charakter natürlich auch in denen, welche

a) s. Polit. VIII, 7. im Anf. Auch die Körper derer, die so mit der Musik sich beschäftigen, nehmen hiernach durch die mancherlei Bewegungen, zu denen die Behandlung der mannigfaltigen musikalischen Instrumente sie nöthigt, eine schlechte Beschaffenheit an. *b*) der *θεατρικὴ μουσικὴ* oder der *μουσικὴ ἐν ἀγῶσιν*, die eine *τεχνικὴ παιδεία* fodert.

sie zu üben zu ihrem Lebensgeschäft machen, erzeugen [a]. Welche Gefahr also für die Jugend, wenn einer solchen Musik bei der Jugendbildung Zugang verstattet würde! Mag immerhin die Masse der Handwerker und aller derer, die um Lohn dienen, deren Gesinnung ohne dieß schon alles Adels entbehren wird und die überhaupt gar nicht zu den wahren Bürgern des Staates gehören, an einer solchen Musik sich ergetzen [b], die vom Staate zur Bürgertugend erzogene Jugend wenigstens soll es nicht. Bei ihrer Bildung müssen daher mit allen jenen Künsteleien auch alle die Instrumente, die diesen gemäß sind, die Cither, die Pektis, das Barbiton, die Heptagone, die Trigone und die Sambyken, deren richtige Behandlung viel äußeres Geschick und mechanische Kunst und Uebung erfodert, verbannt bleiben, ja auch die Flöte soll die Jugend nicht blasen lernen, die, wie früher erwähnt, einen orgiastischen, keinen ethischen Charakter hat, wozu noch kommt, daß sie der Jüngling nicht zur Begleitung seines Gesanges gebrauchen kann, und doch muß bei der Jugendbildung, die immer zugleich ein Lernen sein muß, mit der Instrumentalmusik immer der Gesang verbunden werden [c].

a) s. die bereits citirte Stelle Pol. VIII, 7 im Anf. Der Anfang des Kapitels nehmlich ist offenbar, wie dieß auch z. B. in der Tauchnitzischen Ausg. geschieht, mit den Worten *ἐπεὶ δέ* etc., die den Vordersatz bilden, zu machen, nicht, wie wunderlicher Weise Bekker thut, mit *σκεπτέον δ' ἔτι*, was doch nichts anderes als der Nachsatz sein kann. Das zweite *δέ* scheint bloße Wiederholung des im Vordersatze gebrauchten zu sein, worüber die bekannte Abhandlung Buttmanns über *δέ* in der Apodosis, zur Midiana S. 152. nachzusehen ist. *b*) Dagegen hat Aristoteles nichts, Polit. VIII, 7. *ἐπεὶ δ' ὁ θεατὴς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος, ἀποδοτέον ἀγῶνας καὶ θεωρίας καὶ τοῖς τοιούτοις πρὸς ἀνάπαυσιν.* *c*) Polit. VIII. 6. vgl. über die genannten Instrumente L. F. Hoffmann, die Wissenschaft der Metrik, S. 128 u. f. w. Bei der von Aristoteles erwähnten Flöte hat man wohl vorzüglich an die phrygische zu denken. Übrigens unterwirft nur die zur Jugendbildung gehörige Musik Aristoteles so strengen Gesetzen. Dieß zeigt sich nament-

Aber, — diese Frage drängt sich wohl hier einem Jeden auf, — steht von der Ausübung der Musik so leicht Gefahr für die Jugend zu befürchten, ist es so schwer hierbei das rechte Maß zu halten, ist hier so vielerlei zu vermeiden: wozu braucht die Jugend überhaupt selbst Musik zu treiben, warum kann sie nicht, wie sie es an der enthusiastischen Musik soll, auch an der ganzen übrigen Musik nur genießend und das von Virtuosen, die doch immer noch Vorzüglicheres leisten werden, ihr Dargebotene ruhig empfangend Theil nehmen? Auch diese Frage beantwortet Aristoteles; ja es ist der Gegenstand einer sehr genauen Erörterung von ihm gewürdigt worden.

Der Hauptzweck der Musik ist, daß wir das Schöne recht lieb gewinnen; dieß aber kann nicht geschehn, wenn wir nicht das Schöne vom Unschöne zu unterscheiden wissen, wenn wir kein richtiges Urtheil über schön und unschön haben. Nun giebt es allerdings solche, die im Besitze eines solchen richtigen Urtheils in Bezug auf die Musik zu sein behaupten, ohne sich irgend ausübend mit der Musik zu beschäftigen [a]. Aber ihre Behauptung ist unrichtig, ein richtiges Urtheil wird man sich hier in der That entweder gar nicht oder doch sehr schwer ohne Ausübung aneignen können [b]. Dann ist die Einwirkung auf das Gemüth offenbar weit schwächer, wenn wir nur Musik hören, als wenn wir selbst, nicht zur Belustigung An=

lich in seinen Bestimmungen über den Gebrauch der Tonarten. Dem späteren Alter nehmlich werden hier ausdrücklich wegen der Erschlaffung, die in ihm Statt finde, grade die schlafferen und matteren Harmonieen zugewiesen, als die, welche ihm allein angemessen wären und auch seiner physischen Kraft entsprächen; s. Polit. VIII, 7. am Schlusse. So zeigt sich denn überhaupt durchweg Aristoteles weniger streng als Plato, auch in Bezug auf die dramatische Poesie, wo Weiber= und Sklavenrollen von ihm keineswegs wie von Plato ausgeschlossen werden (s. Kapp, Platons Erziehungslehre, 1833, S. 83. Anm. 1.), nur bei der Tragödie wenigstens mit einer näheren Bestimmung, worüber weiter unten. *a*) Die Lacedämonier behaupten dieß von sich, s. Polit. VIII, 4. am Schlusse. *b*) Pol. VIII, 6. ἕν γάρ τι τῶν ἀδυνάτων ἢ χαλεπῶν ἐστὶ τοὺς μὴ κοινωνήσαντας τῶν ἔργων κριτὰς γενέσθαι καὶ σπουδαίους.

derer, sondern aus eigenem inneren Antriebe sie üben. Endlich bedarf doch auch die Jugend offenbar irgend einer Beschäftigung vermöge des in der früheren Lebenszeit besonders lebendigen Triebes zu reger Thätigkeit; was nun Kinderspiele für die Kinder sind, das ist alsdann der reiferen Jugend die Beschäftigung mit Musik [a], zu der überdieß wegen der von Natur ihr eignen Süßigkeit schon ein natürlicher Trieb die Jugend, die nichts Unversüßtes ertragen will, mehr als zu den meisten anderen Beschäftigungen drängt [b]. Aus allen diesen Gründen wird also allerdings die Jugend die Musik selbst üben können und müssen, in den späteren Lebensarten aber freilich wird man mit der gewonnenen richtigen Einsicht zufrieden sein können, auch wird die Einwirkung auf das Gemüth, die wir schon beim Hören der Musik verspüren, genügen können [c], da der sittliche Einfluß der Musik überhaupt eben nur im Jugendalter, wo die Vernunft noch nicht die Herrschaft erlangt hat, wo das Gefühl noch vorherrscht und die richtige Leitung des Gefühls also als die Hauptaufgabe erscheint, wo auch alle Eindrücke, weil sie der Seele noch neu sind, die größte Macht haben [d], von so hoher Bedeutung ist.

Nächst der Musik nun ist die **Gymnastik** der wichtigste Bestandtheil der Jugendbildung. Wie nun auch diese Kunst banausisch macht, sobald sie die Jugend zu Athleten bildet, die eben auch von ihrer Kunst Profession machen, dieß ist bereits gezeigt worden. Aber noch andere

a) s. eben da. *b*) Pol. VIII, 5 am Schlusse. *c*) Polit. VIII, 6. *ἐπεὶ τοῦ κρίνειν χάριν μετέχειν δεῖ τῶν ἔργων, διὰ τοῦτο χρὴ νέους μὲν ὄντας χρῆσθαι τοῖς ἔργοις, πρεσβυτέρους δὲ γενομένους τῶν μὲν ἔργων ἀφεῖσθαι, δύνασθαι δὲ τὰ καλὰ κρίνειν καὶ χαίρειν ὀρθῶς διὰ τὴν μάθησιν τὴν γενομένην ἐν τῇ νεότητι.* vgl. auch VIII, 4 am Schlusse, wo das Betreiben der Musik für unangemessen für einen Mann erklärt wird, er müßte denn trunken sein oder nur Spaß damit treiben. Doch scheint auf das Singen dieß Aristoteles weniger zu beziehn als auf das Spielen musikalischer Instrumente, s. Polit. VIII, 7 am Schlusse. *d*) Polit. VII, 15 geg. den Schluß.

Gefahren hat die gymnastische Ausbildung. Indem sie nehmlich, nicht bloß auf den Körper, sondern auch auf die Seele wirkend, was sie allerdings soll, einen tapferen Sinn den Jünglingen einzuflößen strebt, kann sie leicht, wenn sie es übertreibt mit den körperlichen Mühen und Arbeiten, die sie die Jünglinge übernehmen läßt, Rohheit und thierische Wildheit in ihnen erzeugen. In thierischer Wildheit aber besteht keineswegs die wahre Tapferkeit, die vielmehr recht wohl mit Milde und Sanftheit sich verträgt und den edleren Charakter des Löwenartigen an sich trägt [a]; dann ist auch Tapferkeit der Seele einzupflanzen keineswegs allein, ja gar nicht einmal vorzugsweise der Zweck der Erziehung, so wenig wie Kriegführen jemals an sich Zweck eines Staates sein darf. Auch eine solche gymnastische Ausbildung also, die eine wilde Tapferkeit hervorzubringen sich einzig und allein zum Zwecke setzt, und, indem dieß überhaupt für das Wesentliche gehalten wird, die übrigen Bildungsmittel ganz in den Hintergrund drängt, macht banausisch, denn überall wo ein untergeordneter Lebenszweck als einziger oder doch als Hauptzweck verfolgt wird, herrscht ein banausisches Streben [b].

So wird denn zum Wenigsten von dem früheren Lebensalter, bis zur Entwickelung der Mannbarkeit, alles Körperanstrengende, alles Schwierige und Gewaltsame von den gymnastischen Uebungen fern bleiben müssen. Dann mögen drei Jahr der Musik und den anderen geistigeren Beschäftigungen gewidmet sein mit gänzlicher Ausschließung der Gymnastik, denn Körper und Geist können nicht zugleich sich anstrengen, ohne daß der eine auf den anderen hemmend einwirkt. Hierauf erst sollten dann

a) Polit. VIII, 3. b) eben da: οἱ δὲ λίαν εἰς ταῦτα ἀνέντες τοὺς παῖδας .... βαναύσους ἀπεργάζονται κατά γε τὸ ἀληθὲς, πρὸς ἓν τε μόνον ἔργον τῇ πολιτικῇ χρησίμους ποιήσαντες, καὶ πρὸς τοῦτο χεῖρον, ὥς φησιν ὁ λόγος, ἑτέρων.

auch schwerere Leibesübungen folgen als unmittelbare Vorbereitung für den Kriegsdienst [a].

In engerer Verwandtschaft als die Gymnastik steht nach Aristoteles die Graphik mit der Musik. Auch ihr Zweck nehmlich ist die Ausbildung des Sinnes für das Schöne, zunächst für körperliche Schönheit [b], denn die Rücksicht auf das Nützliche, die bei der Musik erst gar nicht zur Sprache kommen kann, muß auch hier zurücktreten, wenn diese Kunst in den Kreis der allgemeinen Bildungsmittel gehören soll. Auch hier übrigens konnte leicht die Frage aufgeworfen werden, warum man selbst diese Kunst üben solle und nicht mit Betrachtung der ausgezeichnetsten Werke derselben sich begnügen könne? Man sieht aber leicht ein, daß auch die Antwort auf diese Frage bereits in dem in Bezug auf die Musik Gesagten enthalten ist. Das rechte, scharfe und treue Auge für das Schöne hat doch meist nur der, der es mit dem Auge des Künstlers anzusehen gewohnt ist, und der Zweck, daß die Jugend Neigung und Geschick erhalten soll zu sorgsamer Betrachtung körperlicher Schönheit, wird also nur auf diese Weise vollständig erreicht. Daraus scheint sich denn aber auch zu ergeben, daß nur das Schöne für sie Gegenstand der Nachbildung sein kann [c]. In wiefern aber auch eine Einwirkung auf das Gemüth durch diesen Unterricht, wie durch den in der Musik, bezweckt werde, darüber spricht sich Aristoteles nicht ausdrücklich aus. Wenn indeß schon der bloßen Betrachtung von Kunstwerken ein solcher Einfluß von ihm zugeschrieben wird und deßhalb, wie wir früher gesehen haben, die Bildwerke oder Gemälde, in denen ein edlerer, sittlicher Ausdruck herrscht, allein zu diesem Zwecke empfohlen werden, so mußte er der künstlerischen Nachbildung wohl noch mehr

a) Polit. VIII, 4. *b*) Polit. VIII, 3. *c*) vgl. auch Magna Moral. I, 19. *ἴσως γὰρ ἂν ἐν γραφικῇ εἴη τις ἀγαθὸς μιμητὴς, ὅμως δὲ οὐκ ἂν ἐπαινεθείη, εἰ μὴ τὸν σκοπὸν θεὶς τὰ βέλτιστα μιμεῖσθαι.*

sittliche Bedeutung zugestehn und sie in Bezug auf ihre Gegenstände gewiß auf gleiche Weise beschränkt wissen wollen. Am allerentschiedensten aber wird alles Unanständige und Unzüchtige aus dem Bereiche der bildenden Künste verwiesen [a] wegen des unberechenbaren Nachtheils, den die Betrachtung solcher Werke für die Jugend haben könne. Alles Schlechte muß der Jugend fremd bleiben, denn die ersten, frühesten Eindrücke haften am meisten, gehen am tiefsten. Nicht allein aber auf die bildenden Künste, auch auf die Poesie wendet Aristoteles diese Wahrheit an. So verbietet er entschieden den Besuch der Komödie bei Knaben und Jünglingen. Erst in dem Alter, wo sie auch an Gelagen Theil nehmen und einen Rausch sich trinken dürfen, soll ihnen auch dieß gestattet sein. Dann nehmlich wird, das läßt sich erwarten, die Bildung, die sie bereits erhalten haben, sie unempfänglich machen für den sittlichen Nachtheil, der sonst daraus für sie hervorgehn müßte.

Dieß ist es, was Aristoteles aus dem Zwecke der Kunst für die Anwendung der Kunst als Erziehungsmittel folgert. Als leitenden Gedanken bei diesen Bestimmungen, namentlich den für Musik und Graphik gegebenen, haben wir leicht die Idee erkannt, daß der Sinn, d. i. die Liebe für das Schöne durch die Kunst ausgebildet werden solle. Dasselbe lehrte, wie wir uns früher überzeugt haben, auch Plato. Wie aber, ist auch die Idee des Schönen bei Aristoteles dieselbe wie bei Plato? Was ist überhaupt das Schöne bei Aristoteles? Diese Frage ist es, die jetzt Beantwortung heischt und deren Beantwortung um so wichtiger erscheint, da auch bei Aristoteles nicht nur für den Staatsmann, der Normen für die Anwendung der bereits vorhandenen Werke der Kunst bei der Jugendbildung feststellt, sondern auch für den Künstler selbst beim Hervorbringen der Idee des Schönen das leitende Princip ist, da auch die inneren

a) s. eben da.

Gesetze der Kunst selbst bei ihm wie bei Plato in der Idee des Schönen ihren Mittelpunkt finden.

Ehe wir jedoch zur Darlegung der Aristotelischen Idee des Schönen selbst übergehn, ist eine kurze Vorerinnerung nothwendig; denn leicht könnte sonst, wer von Plato zu Aristoteles kömmt, große Klage über den letzteren erheben. Aristoteles behandelt zwar an einigen Stellen den Begriff des Schönen, aber wie kurz, wie flüchtig und fast immer nur gelegentlich, wie wenig liegt ihm dabei, was am meisten auffallen muß, an dem Auffinden der vollkommenen Begriffseinheit in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen des Schönen, wie kalt endlich läßt ihn eine Idee, die Plato fast immer, wenn er von ihr handelt, zur höchsten Begeisterung entzündet. Welches nun sind die Gründe so auffallender Vernachlässigung eines so wichtigen Gegenstandes bei einem so tiefdringenden und umfassenden Philosophen wie Aristoteles? Hier könnte man nun leicht schon in der Ausführlichkeit, mit der eben Plato vom Schönen handelt, den Grund gefunden zu haben meinen, weßhalb Aristoteles mit so flüchtigen Andeutungen sich begnügt; allein bei der vollkommenen Selbständigkeit des großen Denkers in Bezug auf sein Verhältniß zu Plato reicht dieser Grund zur Erklärung jener auffallenden Erscheinung nicht hin, weit tiefer vielmehr, in der innern Eigenthümlichkeit seiner Philosophie selbst, muß der Grund gesucht werden.

Die Differenz zwischen Platonischer und Aristotelischer Philosophie beruht auf der gänzlichen Verschiedenheit der Standpunkte, von denen aus beide große Geister die Dinge betrachteten [15]. Für Plato ist das unmittelbar Gegebene und Gewisse die Welt der Ideen, dieß ist das geistige Sein, welches gegen alles Werden nicht nur an sich, sondern auch in Bezug auf die Auffassung durch die erkennende Thätigkeit des menschlichen Geistes, als ein Früheres, als ein Ursprüngliches anzusehen ist. Seiendes als Seiendes zu erkennen ist die erste Aufgabe des Philosophen, an welche die sich

anschließt, auch im Flusse des Werdens das Sein doch festzuhalten, auch im Vergänglichen das Ewige zu finden. Umgekehrt Aristoteles. Wie seinem großen Lehrer das Sein, so ist ihm das Werden das Erste, Nächste, unmittelbar Gewisse. Aber das Werden ist Entwickelung, allmälige Entfaltung, endlich Darstellung eines Seins; dieß Seiende zu erkennen gilt auch ihm als das Höchste, aber auch als das Letzte, nicht als das Erste, das Ursprüngliche. Diese Differenz des Standpunktes nun, so wenig sie auch an und für sich als ein Widerstreit beider Philosophen betrachtet werden kann, da der eine eben nur von oben nach unten, der andere von unten nach oben hin seine Blicke richtet, hat doch eine durchgängige Verschiedenheit der ganzen Auffassung zur Folge. Plato, im Besitze der ewigen Ideen sich wähnend, gesteht der erscheinenden Welt nur das Verdienst zu, die Erinnerung an die Ideen in dem, der sonst auch unverhüllt sie geschaut, zu wecken und einen Stoff darzubieten, in welchen, wie nichtig er auch an sich selbst sein mag, doch Bilder des wahrhaften Seins hineingewebt, hineingewirkt werden können. Es ist mehr ein göttlicher als ein menschlicher Standpunkt, auf dem der erhabene Weise steht. Wie wenig entspricht darum der Erhabenheit der Idee die Ausführung, der Großheit der Grundanschauungen die Anwendung im Einzelen. Wie unterscheide ich das Ewige von dem Zeitlichen, wie erkenne ich das Seiende wieder unter der bunten, gleißenden Hülle, durch welche die Welt des Scheines es den Blicken verbirgt? Es ist das dürftige Schema, der Schemen des Wortes, an welchem der Geist die erhabensten Anschauungen voll ewigen Glanzes festhalten, es sind die meist ohne alles tiefere philosophische Bewußtsein gebildeten, das Zufällige neben dem Wesenhaften, das Gemeine neben dem Hohen verewigenden, in ihrer Umfassung und Begränzung meist für die philosophische Betrachtung sehr unbedeutenden Nebenrücksichten gehorchenden Bezeichnungen der Sprache, in welchen das wahre Sein sich darstellen, es ist der

Formalismus der abstrakten Begriffe, in denen alle Realität einzig und allein wohnhaft sein soll. Das ist in der That das Resultat der philosophischen Bemühungen Platos, und es ist ein tödtender Hauch, von dem man, bis zu dieser innersten Stätte Platonischer Gedankenerzeugung vorgedrungen, sich angeweht fühlt, ein tödtender Hauch, der die lachendsten, im Scheine des frischesten Lebens prangenden Fluren Platonischer Weisheit auf ein Mal, ich wage es zu sagen, in öde Wüsteneien umwandelt. Nicht als wenn Plato nicht Höheres gewollt, nicht als wenn das Tiefste in der Ahnung ihm fremd geblieben wäre, nicht als wenn er auch in den durch die Sprache gegebenen Bestimmungen nicht noch Zufälliges und Wesenhaftes von einander zu sondern verstanden hätte. Aber indem er, um das Sein der Eleaten, welches er, jene verbessernd, als ein Nichteinfaches, als ein Eins und Vieles, d. i. als die Einheit eines organischen Ganzen, dabei wie jene als ein Geistiges, ein Intellektuelles erkannt hatte, in seiner Vielgestaltheit, in seiner geistigen Gliederung sich und Andern zur Anschauung zu bringen, nicht wie die Pythagoreer nach Zahlen und Figuren, in denen doch bloß die äußerliche Bestimmtheit der Quantität sich darstellt, sondern nach einem reicheren, vielgestaltigeren Medium, nach der Sprache, griff, indem er, weil verhältnißmäßig, im Vergleich mit den Gegenständen der sinnlichen Wahrnehmung, die abstrakten Begriffe, wie sie in den Worten der Sprache sich ausprägen, in ihrer sicheren Begränzung, ihrer Einfachheit und Reinheit gleichsam festerer, dauerhafterer, beinah unwandelbarer Natur sind, nun auch das Feste, Dauernde, Unwandelbare selbst in ihnen — oft so nichtigen, leeren und zufälligen Abstraktionen — unmittelbar gegeben glaubte, indem er gradezu Alles, was Gegenstand eines Begriffes ist oder, was bei ihm eins damit ist, wofür die Sprache ein Wort hat, zum Range einer Idee, eines wahrhaft Seienden erhob, alles Individuelle dagegen als nicht durch Begriffe und Worte Darzustellendes in das Reich des

wesenlosen Scheines hinabstürzte, mit dieser Annahme und Feststellung war auch eine Trennung von Natur und Leben unwiderruflich ausgesprochen, die jene tödtende Kraft durchaus üben mußte. Hier hat nun Aristoteles entschieden den Vorzug vor Plato. Indem das Werden, welches Plato immer nur als ein Entstehen und Vergehen, an den Enden, so zu sagen, wo es dem Nichts am nächsten ist, also auch selbst als ein Nichtiges, auffaßt, bei ihm Entwickelung ist, d. i. ein Streben vom Zustande gebundener Kraft nach voller Freiheit und Wirksamkeit, eine Arbeit, das Wesen, welches im Keime, der Möglichkeit nach, schon anfänglich gegeben ist, nun auch in voller Wirklichkeit, in seiner reichsten und schönsten Entfaltung an's Licht zu fördern, in sofern das Wesen somit nicht als ein starres Sein, das vor und ohne alles Werden ist und besteht, und, in sofern es sich herabläßt in die Regionen des Werdens, sich selbst verliert und aufgibt, sondern als das Resultat eines lebendigen Processes, welches selbst das vollste Leben, reine Thätigkeit ist, von ihm betrachtet wird, für diese Auffassung muß natürlich die Natur und ihr Leben eine ganz andere, unendlich höhere Bedeutung haben, als für die Lehre Platos, die in Natur urd Naturleben nur das Nichtsein des Seienden erkennt. Und indem das wahre Wesen der Dinge für diese Ansicht eins ist mit der vollsten Wirklichkeit, indem überhaupt von dem in der Natur Gegebenen die Betrachtung ausgeht, so ist die auffallende Verirrung nicht mehr möglich, die reine Abstraktionen, Eigenschaften und Beschaffenheiten ohne Weiteres neben wirkliche Wesen stellt und beide, rein abstrakt gedacht, auf gleiche Weise zum Range der Ideen, des wahrhaft Seienden erhebt; nicht in dem Abstrakten, sondern in dem Konkreten, Wirklichen, Individuellen sucht diese Ansicht die Wahrheit der Dinge, weßhalb von ihr die wahre Würdigung der Natur nicht nur, sondern in einer Hinsicht wenigstens auch der Kunst, die doch ebenfalls nicht bloße Abstrakta darstellen will, weit eher, scheint es, er=

wartet werden kann, als von der Platonischen Ansicht, deren ungünstiger Einfluß auf die Betrachtung der Kunst schon früher entwickelt worden ist.

Aber hier kann die Parallele zwischen Plato und Aristoteles nicht stehen bleiben; nicht nur daß wir für unseren nächsten Zweck, die Untersuchung, weßhalb bei Aristoteles die Idee des Schönen so sehr in den Hintergrund tritt, noch nichts gewonnen haben, es wäre eine an Wahnwitz gränzende Verwegenheit, mit den Prädikaten des Unlebendigen, der Entfremdung von Natur und Wahrheit, die Lehre des göttlichen Plato abzufertigen. Wie, ein tödtender Hauch weht dich an, da, wo die größten Geister nur Odem des Lebens und der Begeisterung in vollen Zügen in sich tranken? Nur Redepomp und Dithyrambenschwulst wären dir die erhabenen Töne seiner Muse, ein Gaukler er, der göttliche Weise? So hätte sie dir gar nichts verrathen von ihren tiefsinnigen Geheimnissen die liebliche Schwätzerin, die unter süßem Geplauder, bald Mährchen erzählend, bald muthwillig in Lachen und Scherz, dem Verständigen verständlich, Worte ewiger Wahrheit spricht? Auch nicht einmal von Platonischer Liebe hättest du gehört, ein Name, mit dem man zu allen Zeiten das Zarteste und Tiefste, was nur gedacht und gefühlt werden kann, bezeichnet hat? In der That, in diesem einen Worte ist die ganze Macht Platonischer Lehre begriffen.

Nicht ein theoretisches Interesse war es, welches Platos Ideenlehre gründete. Aber die Ideen der Vollkommenheit, des Maßes und Ebenmaßes, der Ordnung, der Schönheit erfüllten seinen Geist, den Geist des echtesten Hellenen in der schönsten Blütezeit Hellenischer Bildung; dann konnte er sich auch nicht läugnen, daß roher Bildungsstoff genug vorlag, da ergriff ihn echt künstlerische Begeisterung; aber nicht die Bildung des Todten, eines Stoffes, der, leblos, auch keine Kraft zu begeistern in sich trägt, genügte ihm, dem Schüler des Sokrates; nach wenigen Versuchen gab er dieses Bilden

auf; das Schönste ist der Mensch, die lebendige Seele, im Schönen zu bilden, herauszubilden das lebendige Schöne, die reine Form aus der rohen Materie, die überall mächtig es frei sich darzustellen hindert, das war die Aufgabe, die er sich, die er dem Weisen, dem Philosophen stellte. Und den Trieb, der ihn erfüllte, nannte er die Liebe, das Liebeentzündende, das Vollkommene also, in sofern es Macht über die Seele hat, in sofern es Gestalt, wenn auch nur geistige Gestalt gewinnt, die es für begeisterte Blicke immer haben wird, das Schöne.

Dieß war die hohe Idee, die ihn beseelte, selbst eine lebendige Zeugung seines Geistes, die darum ein Leben in ihm hat, wie selten eine Idee in dem Geiste eines Philosophen. Daher die ganze Eigenthümlichkeit seiner Philosophie. Liebe ist ein Verlangen, ein Streben, halb ist sie ein Bedürfen, ein Vermissen, das Gefühl eines Mangels, aber sie hat auch den Gegenstand, auf den sie gerichtet ist, zumal die lebendige, die im Schönen zeugende, ihr ist das Schöne nicht mehr ein Aeußeres, ein Fremdes. Wie nun aber die Liebe das Band ist zwischen Sein und Nichtsein, Haben und Bedürfen, welches beide Gegensätze auf eine wunderbare Weise vereinigt, so muß auch überall ein Mittleres, Vermittelndes dasein, ein Band muß Geist und Materie, Vollkommenes und Unvollkommenes, Sein und Nichtsein aneinanderknüpfen, — die spekulative Bedeutung der Dreizahl bei Plato. Nicht nur in den Dingen aber weist Plato überall ein solches vermittelndes Glied nach, auch für das Denken ist es da. Zunächst ist zwischen dem Denken, welches auf das wahrhaft Seiende gerichtet ist, und der gemeinen Ansicht, der die Sinnenwelt für das in Wahrheit Existirende gilt, die richtige Meinung ein solches Mittelglied. Aber auch das Denken selbst ist ein lebendiger Proceß, denn nicht Einzeles in seiner Vereinzelung zu erkennen ist seine Aufgabe, sondern Alles will es binden unter die Einheit eines Organismus, daher ist auch hier Vermittelung nöthig, indem die Auffassung der Dinge als

einzeler, für sich bestehender erst vernichtet werden muß durch die Nachweisung des unlösbaren Streites, der sich dann zwischen ihnen entzündet, bevor die Ueberzeugung von ihrer lebendigen Einheit in der Seele Eingang finden kann, — es ist die Dialektik, theilweise auch die Ironie Platos, welche hierin ihre Erklärung findet. Dieß organisirende Streben der Platonischen Philosophie nun, in sofern damit die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit eines Mittelgliedes zur Vereinigung des Entgegengesetzten verbunden ist, ist es, welches uns in dem Standpunkte Platos bei Betrachtung der Dinge den des Künstlers nicht verkennen läßt. Der Künstler erzeugt oder findet in sich Kunstideen, und außer sich findet er einen Stoff, in welchem er seine Ideen darstellen, den er nach Maßgabe dieser Ideen umbilden will. Stoff und Idee liegen hier ursprünglich durchaus außer einander, und erst durch den Bildungstrieb, die gestaltende Thätigkeit des Künstlers werden sie eins; diese ist das Vermittelnde zwischen zwei ursprünglich getrennten Dingen. Daher denn, weil er Alles mit dem Auge des Künstlers sieht, ist Plato auch Künstler, oder auch umgekehrt, er sieht mit Künstleraugen, weil er eben nichts ist als Künstler. Ein Zeugniß dafür ist die wunderbare Organisation seiner Werke, die wohl den Höhepunkt der Hellenischen Kunstbildung in ihm uns erkennen lassen. Ganz anders Aristoteles. Wenn für Plato die echte philosophische Thätigkeit ein Handeln, ein Bilden und Gestalten ist, so ist sie für Aristoteles ein reines Erkennen; wenn jenem die Liebe, die immer nach außen treibt, die ein Aeußeres voraussetzt, an dem sie sich entzünde, einen Stoff, den sie beseele, von Allem das Höchste ist, so diesem die völlige Zurückgezogenheit philosophischer Contemplation, die anderer Menschen gar nicht bedarf, außer etwa in sofern doch auch sie Objekte sind des Erkennens. Daher bei all der großartigen Stille, der kühnen Erhebung über die niedern Regionen, wo die Rücksichten auf Nutzen, auf Befriedigung der Bedürfnisse regieren, doch zugleich der eisige Hauch eines erstarrenden

Egoismus, einer verödenden Selbstsucht, dessen schneidende, verwundende Wirkungen wir in der Ethik des großen Denkers schmerzlich empfinden, wo nur die Freundschaft, die den Anderen zu unserem zweiten Ich macht [a], als einsame Oase uns freundlich entgegenlacht. Aber im Theoretischen wie groß ist da Aristoteles! Der Geist ruhiger, allseitiger Betrachtung ist es, der hier ihn auszeichnet. Mit solchen Augen blickt er auf die Natur hin, sie ward ihm die lebendige Quelle der Erkenntniß. Wie nun in der Natur die Einheit von Anfang an gegeben ist, welche die Kunst herzustellen strebt und doch nie vollkommen herstellen kann, denn der lebendige Geist des Künstlers geht doch nie in sein Werk über, so konnte auch er auf dem Standpunkte echter Naturbetrachtung nicht nach einem Bande, nach einem Mittelgliede fragen, wo nichts zu binden, zu vermitteln ist. Das Sein ist durchaus nur in und mit dem Werden, es ist schon da, wenn es wird, der Möglichkeit nach, im Keime, als schlummernde Kraft, die Natur ist dieß Werden des Seins, ein Zwiefaches ist sie, welches aber auch zugleich an sich selbst ein Einfaches ist, nehmlich Leben, Entwickelung [b].

Ein höchst merkwürdiges Verhältniß zwischen zwei großen Philosophen offenbart sich uns hierin. Der eine fühlt die Fülle des Lebens, die reichste Produktivität, den frischesten Bildungstrieb in sich, bildet daraus das praktische Moment in seiner Philosophie; mit der Theorie aber, die so sich gestaltet, will sich eben der Begriff, der sie erzeugte, nicht vereinen, denn weder in den Ideen, dem reinen Sein, noch in der Materie, dem Unbewegten und Todten, will die Werdelust ihren Ursprung erkennen;

a) Ethik. Nikom. IX, 4. ἔστι γὰρ ὁ φίλος ἄλλος αὐτός.

b) Natürlich ist hier nicht von dem Sein, das in gar keiner unmittelbaren Verbindung mit der Erscheinung steht, der Gottheit nehmlich, die Rede, die als ein Sein ohne Werden auch Aristoteles betrachtet, sondern wie immer in dieser Darstellung, von dem Wesenhaften, das aller Erscheinung zum Grunde liegt.

als Entstehen und Vergehen herrscht das Werden in der Materie, ohne doch in ihr selbst ursprünglich ihren Grund zu haben, als Bewegung überhaupt gefaßt (und zwar Bewegung im allgemeineren, geistigeren Sinne) auch in höheren Gebieten, denn sich selbst zu bewegen ist der Begriff der Seele, ja es beruht darauf nach Plato ihre Unsterblichkeit, so daß der Begriff der Bewegung an sich keineswegs dem der Dauer und des Seins widersprechen kann. Aber wem gelingt es nun ein sicheres Verhältniß in der Lehre Platos aufzufinden zwischen der Seele und den Ideen; ja auch die Seele, die Seele an sich, d. i. die Weltseele und die Gottheit, die als der ordnende, bildende Geist, der über Allem schwebt, gefaßt wird, stehen bei Plato in keinem klar sich herausstellenden Verhältniß zu einander. Diese Schwierigkeit verschwindet bei Aristoteles. Ihm ist das Leben für die Betrachtung ein Erstes, Einfaches, rein und klar faßt er den Begriff des Naturlebens auf; aber lebendig ist der Begriff des Lebens nicht in ihm, dem kühlen, ruhigen Denker, die praktische Anwendung weiß er nicht davon zu machen. Sein eignes inneres Leben nehmlich ist ihm nichts als ein Denken, Wissen; Erkennen, ungehemmtes Denken, vollkommenes Wissen, daher ist ihm das höchste Ziel für den Menschen, der freie Wechselverkehr der Geister, die sich gegenseitig erregen und entzünden, das Leben in seiner höchsten Potenz aufgefaßt als Liebe, diese Idee ist es, die wir in seiner Philosophie beinah gänzlich vermissen, daher auch sein Lehren nicht, wie das Platos ein Bilden ist, ein Erwecken und Pflegen des geistigen Lebens in Andern, sondern ein eigentliches Lehren, ein Mittheilen des Gefundenen an Andere, die es nicht haben, und auch dieß Mittheilen hat gegen das eigne Erkennen nur einen untergeordneten Werth für ihn; nur in sofern doch der Erkennende selbst allein auf diese Weise sich vollkommen klar wird, und in sofern doch auch der Freund, sein anderes Ich, Anspruch auf das hat, was er besitzt, konnte er ihm, so scheint es, eine etwas höhere

Bedeutung beilegen. Damit hängt denn auch dieß genau zusammen, daß, obwohl vermöge der Grundbegriffe seiner Philosophie das Individuelle für Aristoteles, der von dem Gegebnen ausgeht, weit mehr Bedeutung hat als für Plato, doch eben dieser Begriff, in seinen höheren Potenzen als Persönlichkeit, menschliche Eigenthümlichkeit, in dem System des Aristoteles, wie sich namentlich in seiner Politik zeigt, durchaus keinen Platz findet, während Plato, dessen Grundlehre von den Ideen den Werth des Individuellen so tief herabsetzt, gleichsam unmittelbarer innerer Offenbarung Gehör gebend, die Lehre von der Verschiedenheit menschlicher Eigenthümlichkeit zur Grundlage seines ganzen Staatsgebäudes macht.

Dieß sind die Grundlinien zu einer Parallele Platonischer und Aristotelischer Lehre, die, wenn eine richtige Ansicht von dem Verhältnisse der Kunstlehren beider Denker zueinander sich bilden soll, gezogen werden mußten. Zunächst ist, warum der Begriff des Schönen bei Aristoteles nur geringe Bedeutung hat, hierdurch, glaube ich, genügend erklärt; nur in Platos Lehre, bei dem alle höhere Thätigkeit ein Bilden, Gestalten, eine künstlerische Thätigkeit ist, konnte dieser Begriff eine so hohe Wichtigkeit erhalten, wodurch aber das Kunstschöne, wie wir schon früher gesehn haben, keineswegs an Bedeutung gewann, sondern als einem schwachen Abbilde des wahren Schönen ihm im Gegentheile eine sehr untergeordnete Stelle angewiesen wurde.

Zugleich ist uns auch, warum selbst um die Einheit des Begriffes des Schönen Aristoteles nicht eben ängstlich bekümmert ist, durch die vorliegende Auseinandersetzung klar geworden. Nicht in den Worten der Sprache stellt sich ja nach Aristoteles das Wesen der Dinge dar, was die Sprache zusammenfaßt, kann deßhalb doch in Wahrheit weit auseinanderliegen, eine geringe Aehnlichkeit sonst sehr verschiedener Erscheinungen reicht oft schon hin, sie durch die Einheit eines und dessel-

ben Begriffs zu verbinden. Es giebt nicht **eine** Tapferkeit, Gerechtigkeit und Besonnenheit [a], sondern von anderer Art sind die männlichen, von anderer die weiblichen Tugenden, die diese Namen tragen, behauptet Aristoteles ausdrücklich im Gegensatze gegen Plato; so können denn auch in dem Schönen, je nachdem es an dem Körper oder an der Seele, in Wort und Rede oder in Gesinnung und That sich kund gibt, sehr bedeutende Differenzen sich zeigen, so daß die Begriffseinheit dagegen ganz zurücktritt; eine vollkommen für Alles, was schön genannt wird, ausreichende Definition des Schönen werden wir daher bei Aristoteles kaum suchen dürfen.

Eine wirkliche **Definition des Schönen** an sich kann nur **eine** Stelle zu enthalten scheinen, nehmlich das neunte Kapitel des ersten Buchs der Rhetorik, wo für **schön** das erklärt wird, **was, indem es gut ist, zugleich angenehm ist, weil es gut ist**; wobei für das Gute auch das an sich selbst Erstrebenswerthe gesetzt werden kann [b]; dieß also, in sofern es angenehme Empfindungen erweckt, würde danach das Schöne sein. Diese Definition nun fanden wir allerdings schon bei Plato, im Gorgias, angedeutet [c], aber in jenem Dialoge wenigstens konnte jene Definition nicht festgehalten werden, weil hier das Gute nur als das Nützliche gefaßt wird, auch werden hier überhaupt nur das Gute und die Lust für Elemente des Schönen erklärt, ohne daß, was die Hauptsache ist, ihr Verhältniß zu einander genauer bestimmt wird, beiden Foderungen zusammen aber geschieht

a) Polit. I, 5. *οὐχ ἡ αὐτὴ σωφροσύνη γυναικὸς καὶ ἀνδρὸς, οὐδ᾽ ἀνδρία καὶ δικαιοσύνη, καθάπερ ᾤετο Σωκράτης, ἀλλ᾽ ἡ μὲν ἀρχικὴ ἀνδρία, ἡ δ᾽ ὑπηρετική·* b) Rhetor.: I, 9 im Anf. *καλόν ἐστιν, ὃ ἂν δι᾽ αὐτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν.* (od. auch schlechthin das wahrhaft Angenehme, Ethik. X, 9, 4.) Ueber die Einheit des Guten und des an sich Erstrebenswerthen s. Ethik I, 2. c) s. Theil 1 dieses Werks S. 58.

in keinem anderen Dialoge Genüge; nur vorbereitet daher hat Plato die Aristotelische Definition.

Doch was ist nach Aristoteles das Gute, das an sich Erstrebenswerthe? Nichts Anderes als die Glückseligkeit, die aber nicht als ein Zustand der Ruhe, sondern als ein eigenthümliches Thun, wie wir uns früher überzeugt haben, von ihm betrachtet wird. Nun aber unterscheiden sich nach Bestimmungen, die in den Büchern der Metaphysik gegeben sind, das Gute und das Schöne dadurch von einander, daß das Gute immer an einem Thun sich findet, das Schöne dagegen auch an Unbewegtem [a]. So hindert denn zwar nichts, daß das Gute auch zugleich ein Schönes sei, daß man das Gute, das an sich Erstrebenswerthe, in sofern es nun auch wirklich erstrebt wird und als Gegenstand des Strebens Lust erregt, als ein Schönes bezeichne, aber alles Schöne ist doch nicht zugleich gut, eine vollkommene Begriffseinheit für Alles, was schön genannt wird, ist also durch obige Bestimmung noch nicht gegeben. Die Verschiedenheit aber beider Bestimmungen des Schönen ist, sobald wir nun eben nicht mehr eine den ganzen Begriff umfassende Definition in der ersten sehen, sehr erklärlich. In jenem Kapitel der Rhetorik hat es Aristoteles mit der Gattung der lobenden und tadelnden Reden zu thun, es fragt sich also, was Lob und was Tadel bringt, dieß aber thut nach Aristoteles Tugend und Schlechtigkeit, das Schöne und das Schimpfliche, Häßliche. Nur in soweit, als es hierher gehört, findet daher auch das Schöne hier seine Erklärung, und da ist es das, was an sich erstrebenswerth, des Lobes würdig ist, oder: was an sich gut, angenehm ist, weil es gut ist, hier also ist es natürlich immer nur ein Thun, oder das, was darauf sich gegründet, was als schön genannt werden kann. In der angeführ-

a) Metaph. XIII, 3, p. 1078, I, 31. τὸ μὲν γὰρ (τὸ ἀγαθὸν) ἀεὶ ἐν πράξει, τὸ δὲ καλὸν καὶ ἐν ἀκινήτοις. vgl. über diesen Begriff des Guten auch Ethik I, 8.

ten Stelle der Metaphysik dagegen wird von den mathematischen Figuren gehandelt, namentlich im Gegensatze gegen die, welche sie, als reine Produkte einer ganz einseitigen Betrachtung der Dinge, als bloße Abstraktionen, überhaupt nicht als etwas Seiendes wollten gelten lassen. In verschiedenem Sinn spricht man von Sein und Seiendem, entgegnet darauf Aristoteles; ein Sein kommt auch den mathematischen Figuren zu, aber nicht das der Wirklichkeit, nur der Möglichkeit nach sind sie, d. i. nicht für sich, sondern nur als die einfache Grundlage, auf der sich ein wirkliches Sein erheben kann, so daß sie vom Standpunkte des abstrakten Begriffes aus als das Frühere, was vor dem Wirklichen ist, erscheinen. Sonach haben denn auch mit dem Guten zwar die Mathematiker als solche nichts zu thun, denn das Gute zeigt sich nur im Thun, also im wirklichen, sich selbst hervorbringenden Sein, das Schöne dagegen, das auch an dem Unbewegten sich zeigt, kommt wohl dem Namen nach in der Mathematik nicht vor, aber es offenbart sich doch sein Wesen in ihr, ja in ihr grade am meisten, in sofern also handelt sie allerdings vom Schönen [a]. Die Hauptformen des Schönen nehmlich sind doch Ordnung und Ebenmaß und das Begränzte [b], dieß aber haben vor Allem die mathematischen Wissenschaften aufzu-

a) So verstehe ich die oben citirte Stelle der Metaphysik, ein Verständniß, das freilich erst durch Herauswerfung der Worte ἢ ἀγαθοῦ gewonnen wird. Aber diese Worte sind doch auch, da eben von der Verschiedenheit des Guten und Schönen gesprochen wurde (ἐπεὶ δὲ τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἕτερον), offenbar sinnlos und können nur von einem Unverständigen, der, weil oben vom Guten die Rede war, es auch hier haben wollte, eingeschoben worden sein. Wer übrigens den ganzen inneren Zusammenhang dieser Auseinandersetzung zu überschauen wünscht, dem ist als treffliches Hülfsmittel Fr. Biese's Darstellung in seinem Werke über die Philosophie des Aristoteles, B. 1, S. 568 — 573 zu empfehlen. In der angeführten Stelle jedoch findet auch er keinen Zusammenhang auf und seine Darstellung ist deßhalb durchaus unklar, weil ihn eben der Zusatz ἢ ἀγαθοῦ verwirrt hat. b) τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον.

weisen. Ein weiteres Gebiet also, als das zuerst bezeichnete, ist es, welches hiernach das Schöne beherrscht. Indeß ist eine genügende Begriffsbestimmung des Schönen, das sieht man leicht, uns doch auch hier nicht gegeben, da nur verschiedene Formen oder Elemente des Schönen uns nachgewiesen werden. Muß Alles, was schön ist, zugleich begränzt sein, geordnet und ebenmäßig, oder kann sich das Schöne nur sowohl in der einen als in der anderen Form darstellen? Was ist das Begränzte, was ist Ordnung und Ebenmaß? Diese Fragen sind es, die sich uns nothwendigerweise jetzt aufdrängen.

Was zunächst das Begränzte betrifft, so scheint allerdings Aristoteles darin ein nothwendiges Element des Schönen erkannt zu haben; in der Poetik nehmlich heißt es, daß alles Schöne, mag es nun ein lebendiges Wesen oder etwas Anderes sein, zwar nicht allzuklein, aber auch nicht allzugroß sein darf, denn sei letzteres der Fall, so könne es nicht auf einmal überschaut werden, es gehe also die Einheit und Ganzheit für die unmittelbare Anschauung verloren, und da dieß von Allem, was schön ist, behauptet wird, so wird es natürlich nicht nur für das, was wirklich sinnlich angeschaut werden kann, geltend gemacht, sondern auch ein geistiges Ganzes, wie z. B. die Fabel in einem Gedichte, muß, wenn es schön sein soll, die Eigenschaft der Uebersichtlichkeit haben, das heißt hier, man muß es wirklich als ein Ganzes im Geiste auffassen können, man muß das Erste noch in frischer lebendiger Erinnerung haben, wenn das Letzte der Auffassung dargeboten wird [a]. Man sieht, die Bestimmung ist hier ganz praktisch, eben darum aber auch durchaus relativ, denn das Maß der Erinnerungskraft ist doch bei verschiedenen Menschen offenbar sehr verschieden, und man weiß nicht recht, ob man da den mittleren Durchschnitt nehmen, oder etwa die schwächste Kraft zur Norm

a) Poet. 7, 7 f. ed. Herm. vgl. 24, 5. Das εὐσύνοπτον ist also, wo von dem in der Zeit successiv sich Darstellenden die Rede ist, ein εὐμνημόνευτον.

wählen soll. So viel indeß ist doch gewiß, daß man das Unendliche oder auch Alles, was keine feste, sichere Begränzung, also keine sinnliche oder geistige Gestalt hat, nicht schön nennen kann, und darin würde Aristoteles mit Plato recht wohl übereinstimmen [a], nur daß bei Plato der Begriff nicht so entschieden hervortritt. Ueberhaupt aber ermangelt der Begriff des Begränzten, für sich gefaßt, durchaus der höheren Klarheit, und beruhigen können wir uns bei ihm nicht. Was ist es, das bewirkt, daß ein Ding in diese und in keine anderen Gränzen eingeschlossen ist, oder auch, um die Frage anders zu wenden, woran erkenne ich, daß etwas grade hier und nicht anderswo seine Gränzen hat, woran halte ich mich, um es nicht mit Anderem zu vermischen, nicht in die Flut des allgemeinen Lebens versinken zu lassen? Es ist klar, daß nächst dem räumlichen oder zeitlichen Beisammensein die Wesenseinheit es ist, welche die Dinge verbindet, und daß eben sie auch die Gränzen steckt, durch welche gesonderte Gebiete des Seins sich bilden. Diesen Begriff nun finden wir auch bei Aristoteles. Das Eine ist begränzt, die Vielheit aber hat Theil an der Natur des Unendlichen, heißt es in den Problemen [b], und auch die Anwendung, welche dort von diesem Satze gemacht wird, hat ein näheres Interesse für uns. Warum wohl, dieß ist die Frage, deren Lösung versucht ist, warum wohl hören wir lieber Geschichten, die durch die Einheit des Gegenstandes, auf den sie sich beziehen, einen festen inneren Zusammenhang haben, als solche, die mit vielerlei Dingen zu thun haben? Die Beantwortung aber wird auf diesem Wege versucht: auf das Klarere achten wir mehr und hören es lieber, mehr Klarheit aber hat das Begränzte als das Unbegränzte; nun ist aber doch das Eine begränzt, die Vielheit aber hat Theil an der Natur des Unendlichen. Hier ist nun offenbar das Viele

a) Th. 1 dieser Schrift S. 71. b) Probl. 17, 9. τὸ μὲν οὖν ἓν ὥρισται, τὰ δὲ πολλὰ τοῦ ἀπείρου μετέχει.

das, was äußerlich in einen gewissen Zusammenhang gebracht wird, innerlich aber durchaus nicht zusammenhängt, die Einheit also ist in der That Wesenseinheit, in ihr nun liegt der tiefere Grund der Begränzung, das Begränzte nun aber war ein wesentliches Element des Schönen, auch die Begriffe der *Einheit* und der *Schönheit* also müssen wohl in *nahem Zusammenhange miteinander* stehen. Die Einheit aber, von der hier geredet wird, ist, wie Alles zeigt, nicht die unbedingte, die primäre Einheit, so zu sagen, sondern die *Einheit als Band des Mannigfaltigen*, der eben das unzusammenhängende, unverbundene Mannigfaltige gegenübersteht.

Eine solche Einheit nun muß jedes wahre Kunstwerk, d. i. jedes gelungene Werk der nachahmenden Künste, nach Aristoteles haben [a]; es muß sie haben, wenn es irgend Anspruch auf Schönheit machen will, dürfen wir in seinem Sinne hinzusetzen. Und das Band, welches alles Einzele hier zusammenbindet, ist das der strengsten inneren Nothwendigkeit, jedes Einzele muß unentbehrlich sein zum Bestehen des Ganzen, es muß, nimmt man es hinweg, auch das Ganze auseinanderfallen. Hier wird uns nun auch gleich der zweite Begriff, durch den Aristoteles das Wesen des Schönen bestimmte, recht klar, nehmlich der der *Ordnung*. Denn nicht genug, daß etwas da ist als Theil eines Ganzen: ist das Ganze in höherem Sinne ein Ganzes, so muß jedes Einzele auch die rechte Stelle einnehmen, um ein lebendiger Theil des Ganzen zu sein, und eben darin offenbaret sich etwas als ein lebendiges, als ein organisches Ganzes, daß die Verrückung des geringsten Theiles, die kleinste Verschiebung innerhalb des Ganzen auch die völlige Zerrüttung

a) Poet. 8, 4. χρὴ οὖν, καθάπερ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης κ. τ. λ.

des Ganzen selbst zur Folge hat [a]. Doch noch von einer andern Seite kann der Begriff der Ordnung betrachtet werden. Wo Ordnung herrscht, da nimmt jedes Einzele die Stelle ein, welche sein Verhältniß zu dem Ganzen fodert, es entsteht ein System von Zwecken, die lebendig in einander greifen, so daß alle einem Hauptzwecke sich unterordnen, dieß ist der Begriff der Ordnung, der sich ergibt, wo von innerlichen Verhältnissen der Dinge zu einander die Rede ist. Aber dieser Begriff findet keine Anwendung, wo quantitative Verhältnisse zu betrachten sind, wie z. B. bei mathematischen Figuren, an denen doch zunächst Aristoteles das Begränzte, Ordnung und Symmetrie als Elemente des Schönen nachweist. Hier besteht die Ordnung, und eben so auch in den Harmonieen der Musik, wie Aristoteles in den Problemen sagt, in dem Rationellen der Verhältnisse, welche zwischen den einzelen Theilen Statt finden; auf bestimmte und einfache Zahlenverhältnisse muß sich leicht Alles zurückführen lassen. Durch diese Bestimmung aber haben wir uns unvermerkt auch schon dem dritten Elemente des Schönen, der Symmetrie genähert, denn auch deren Begriff ist kein anderer als der eben angegebene, nur daß von Symmetrie in der Regel nur in Bezug auf räumliche Verhältnisse gesprochen wird, die Ordnung dagegen in der zuletzt entwickelten Bedeutung erstreckt sich auf alles Quantitative, wie denn Aristoteles namentlich auf die Verhältnisse der Töne gegeneinander den Begriff anwendet [b]. Betrachten wir aber beide Begriffe näher, so führen auch sie uns wieder auf den

a) Poet. 8, 4. δεῖ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως, ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους (ἢ ἀφαιρουμένου) διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον. b) Probl. 19, 38. συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν ὅτι κρᾶσίς ἐστι λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις ἣ ἦν φύσει ἡδύ· τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον (wie ja eben auch nur dieß, die Einheit des Mannigfaltigen, des Verschiedenen schön ist, nicht die Einheit schlechthin) ἄλλως τε κἂν αἰσθητὸν ὂν ἀμφοῖν τῶν ἄκροιν ἐξ ἴσου τὴν δύναμιν ἔχοι ἐν τῇ συμφωνίᾳ ὁ λόγος (womit wohl das Verhältniß

Begriff der Einheit zurück, von den wir ausgegangen waren. Das Symmetrische ist eins und die Symmetrie macht aus Vielen Eins, ein Untheilbares, sagt Aristoteles, Mangel an Ebenmaß dagegen, fügt er hinzu, läßt uns da, wo doch Einheit sein soll, nur eine Vielheit erblicken; indem nehmlich die Theile, die das Ebenmaß stören, kein klares, bestimmtes Verhältniß zu den andern haben, nöthigen sie uns gleichsam, sie nicht im Zusammenhange mit den Ganzen, sondern für sich zu betrachten, und damit geht eben die Einheit der Anschauung verloren [a]. Dieß ist der Begriff, den Aristoteles in der Metaphysik von dem Schönen gibt, die Einheit des Mannigfaltigen, in sofern sie wirklich zur sinnlichen oder geistigen Anschauung kommt, dieß ist es offenbar, — wir dürfen nur die Bestimmungen, die sich sonst bei ihm finden, vergleichen, — worin Begränzung, Ordnung und Symmetrie ihren geistigen Mittelpunkt haben. Aber es tritt noch ein Element hinzu, und zwar, wie es scheint, ein ganz neues, von den genannten durchaus verschiedenes. In der Poetik nehmlich, so wie in der Ethik und Politik, wird die Größe ein Bestandtheil der Schönheit genannt, in der Poetik und Politik ganz im Allgemeinen [b], in der Ethik in Bezug auf den menschlichen Körper [c], indem den Kleinen wohl das Prädikat einer niedlichen und ebenmäßigen Körperbildung, nicht aber das

der Oktave bezeichnet werden soll, das auch als das schönste von allem, weil es das einfachste sei, bezeichnet wird, s. eben da 35. vgl. auch 16 u. 38.) a) Probl. 17, 1. Hier ist nehmlich offenbar statt ἡ δὲ συμμετρία κατὰ τὴν διαφορὰν πολλὰ ποιεῖ zu schreiben ἡ δὲ ἀσυμμετρία κ. τ. λ. wie auch Theod. Gaza gelesen haben muß, der übersetzt „res vero immodica multa pro sui discriminis ratione ostendit". b) Poet. 7, 8. τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν. Polit. VII, 4. ἐπεὶ τόγε καλὸν ἐν πλήθει καὶ μεγέθει εἴωθε γίγνεσθαι, wovon die Anwendung auf den Staat gemacht wird, so daß danach nicht der volkreichste Staat, aber der größte, d. h. der, welcher aus der größten Anzahl ihm innerlich zugehöriger und durch das Band wahrer Einheit zusammengehaltener Theile besteht, der schönste genannt zu werden verdient. c) Ethik Nik. IV, 3, 5.

ter Schönheit zugestanden wird. Nicht also alles Ebenmäßige, Geordnete und Begränzte, sondern nur das, was zugleich groß ist, wäre danach schön zu nennen. Hier möchte man nur etwa in Bezug auf mathematische Figuren Bedenken tragen, dieß zuzugestehen; hier wo das Wesen ganz allein in der Form besteht, kann ein größerer oder geringerer Umfang wohl keinen Unterschied machen; auch scheint Aristoteles, wenn er von allem Schönen, lebendigen Wesen und allen Dingen überhaupt behauptet, daß sie zugleich groß sein müßten, wohl nur an die wirklichen Dinge, also nicht an die mathematischen Figuren gedacht zu haben.

Uebrigens ist diese Bestimmung Aristoteles durchaus eigenthümlich, bei Plato findet sich nichts der Art. Wodurch begründet aber Aristoteles seine Ansicht? Hätten wir es allein mit der Stelle der Ethik zu thun, so könnte man allenfalls die Bemerkung als eine rein empirische betrachten, denn hier lehnt sich in der That Aristoteles ganz an den gewöhnlichen Sprachgebrauch an, der allerdings kleine Leute wohl als zierlich und hübsch, nicht aber als schön will gelten lassen. Aber die Stellen in der Poetik und in der Politik lassen dieß nicht zu, auch gibt hier Aristoteles in der ersteren ausdrücklich den Grund an, weßhalb ein lebendiges Wesen, sobald es sehr klein sei, nicht mehr für schön zu halten wäre. Die Anschauung wird dann verwirrt, indem ein Verfließen der Zeit dabei fast gar nicht zu merken ist [a], sagt er, freilich nicht ganz klar, denn in Verwirrung, sollte man denken, müßte die Anschauung vielmehr durch zu große Mannigfaltigkeit des sich ihr Darbietenden, durch zu verwickelte Verhältnisse, die aufzufassen sind, gerathen, als durch die Kleinheit des Gegenstandes, der aufgefaßt wird. Aber Aristoteles scheint sich die Sache so gedacht zu haben. Was schön genannt werden soll, muß sich klar und be-

a) Polit. VII, 9. *διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῶον· συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γιγνομένη.*

stimmt gleich für den ersten Anblick als das, was es ist und zwar als ein in sich geschlossenes Ganzes darstellen. Dieß kann aber, auch wo Etwas an sich in feste Gränzen eingeschlossen ist, doch auf doppelte Weise unmöglich werden, entweder dadurch, daß der Gegenstand zu groß ist, — wovon schon vorher die Rede war, — ein solcher Gegenstand nehmlich hat für die Anschauung keine Einheit, denn die Einheit wird erst klar durch das Ganze, dieß aber kann nur nach und nach übersehn werden; oder es kann auch im Gegentheile der Gegenstand eine zu geringe Größe haben; dann nehmlich hört er auf für die Anschauung etwas Bestimmtes, in sich Klares zu sein, die Vorstellung, die sich von ihm erzeugt, ist ganz dunkel und verworren, sie schwindet gleichsam in Nichts, denn die Zeit, welche bei der Betrachtung, die natürlich zugleich eine Menge anderer Gegenstände umfaßt, auf dieß so zu sagen unendlich Kleine verwendet wird, ist selbst ein unendlich Kleines, ein höchst unbedeutender Theil von der Zeit, welche der Natur der Seele nach das Maß der einfachen Vorstellung ist, wenn ein klares Bewußtsein mit ihr verbunden sein soll, nichts als ein Zeitatom, möchte ich fast sagen. Entweder also ich leiste darauf Verzicht den Gegenstand überhaupt noch für sich zu fassen, ich fasse ihn bloß als Theil eines größeren Ganzen auf, dann kann er wohl zu dessen Schönheit allerdings beitragen, er selbst ist aber doch nicht schön, oder ich wende eine übermäßige Anstrengung darauf, ihn recht klar zu sehen, dann geht der Eindruck, den das Schöne machen soll, auch für mich verloren, indem das Schöne uns als ein solches von selbst entgegentreten muß, und nicht erst mühsam aufgesucht sein will. Auf ähnliche Weise nun aber gibt es, wie wir bereits gesehn haben, auch für das in der Zeit successiv sich Darstellende ein natürliches Maß; auch hier aber ist das Größere das Schönere; so ist, vorausgesetzt daß sonst Alles gleich ist, die längere Tragödie die schönere, denn indem sie das Zeitmaß grade ausfüllt, auf welches der Natur des Erinnerungsvermögens nach die Bildung eines

geistigen Ganzen in der Seele beschränkt ist, empfindet der Geist die vollkommene Befriedigung, die ein kleineres Ganzes ihm nicht gewähren kann [a].

Was ist es also, was auch diese Bestimmung, daß die Schönheit in der Größe beruhe, uns wieder als das Wesen der Schönheit erkennen lehrt? Wieder doch hauptsächlich die Einheit des Mannigfaltigen, die zur sinnlichen oder geistigen Anschauung kommt, denn eben deßwegen ist weder das Allzugroße noch das Allzukleine schön, weil keines von beiden der Anschauung als ein in sich geschlossenes Ganzes sich darbietet.

Noch bleibt uns eine Bestimmung des Wesens der Schönheit übrig, die in der Politik enthalten ist. Indem nehmlich dort der Unterschied der guten, tüchtigen Männer uud des großen Haufens dahin festgestellt wird, daß der wahrhaft tüchtige Mann alle die Trefflichkeiten, die bei der Menge zerstreut, die eine bei diesem, die andere bei jenem, sich fänden, in sich vereinige, werden die tüchtigen Menschen verglichen mit den schönen; auch diese nehmlich unterschieden sich dadurch von den nicht schönen, und so auch die Gemälde der Kunst von der Wirklichkeit, daß das hie und da Zerstreute in ihnen verbunden und vereinigt sei, denn sonst wäre wohl, was das Einzele anbeträfe, auch einmal schöner dieses Menschen Auge, von einem anderen ein anderer Theil, als in den Gemälden [b]. Aber ausdrücklich fügt Aristoteles zu diesen Bestimmungen des Schönen im Allgemeinen und ins Besondere des Kunstschönen ein „wie man sagt" hinzu; und wir erkennen, was namentlich das Kunstschöne betrifft, eine alte, schon von Sokrates berührte Theorie darin.

Haben wir nun aber allerdings doch eine Definition des Schönen bei Aristoteles entdeckt, wenn sie auch nicht

a) Poet. 8, 12. *b*) Polit. III, 6. *ἀλλὰ τούτῳ διαφέρουσιν οἱ σπουδαῖοι τῶν ἀνδρῶν ἑκάστου τῶν πολλῶν, ὥσπερ καὶ τῶν μὴ καλῶν τοὺς καλούς φασι καὶ τὰ γεγραμμένα διὰ τέχνης τῶν ἀληθινῶν, τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα χωρὶς εἰς ἕν κ. τ. λ.*

mit ganz klaren Worten von ihm ausgesprochen worden ist, so werden wir auf eine gelegentliche Aeußerung des Philosophen, die das Schöne für etwas Undefinirbares, auszugeben scheint, nicht allzu viel Gewicht legen. Es soll nehmlich Aristoteles, als er gefragt wurde, weßhalb man die Schönen und ihren Umgang liebe, erwiedert haben, dieß sei eines Blinden Frage [a]. In der That wollte wohl Aristoteles, wenn er, wie nicht unwahrscheinlich ist, wirklich diese Worte gesprochen hat, nur das damit sagen: worin der Reiz der Schönheit bestehe, das lehre jeden, der nur sehen könne, am besten die Empfindung, die in ihm selbst, wo das Schöne ihm entgegentrete, sich rege, nicht aber daß das Schöne an sich ein einfacher, nicht zu definirender Begriff sei [b], auf keine Weise also finden wir hier den großen Mann im Widerstreit mit sich selbst. Den Versuch dagegen werden wir allerdings aufgeben müssen, die nun gefundene Definition des Schönen zu der früher erwähnten in der Rhetorik enthaltenen in ein vollkommen klares Verhältniß zu setzen. Das hatten wir bald gesehn, daß dort nur eine Art des Schönen bestimmt wurde, nur das sittlich Schöne, denn nur dieß ist zugleich ein Gutes, an sich Erstrebenswerthes: aber gelten die Bestimmungen der Begränzung und Ordnung auch für jenes Schöne, gehören sie also schlechtweg zum Begriffe des Schönen? Und ist dieß der Fall, wie sind sie dann auf das Schöne in Sitten und Handlungen anzuwenden? Hier verläßt uns unser Führer, und eigne Wege uns zu bahnen versagt uns unsere Aufgabe. Schön ist dort vornehmlich das Edle, was Ehre bringt, was Ruhm erwirbt [c], was uns vor Andern auszeichnet, da könnte be-

a) s. Diog. Laert. V, §. 20. und Stob. LXIII. *b*) Wie Heyne die Worte des Aristoteles auffaßt, s. Opusc. academ. T. I. p. 4. de morum vi ad sensum pulchritudinis etc. *c*) Oefter wird daher das *καλόν* dem *συμφέρον* entgegengesetzt, z. B. Rhetor. II, 12, wo es von dem Jünglingsalter heißt, *μᾶλλον αἱροῦνται πράττειν τὰ καλὰ τῶν συμφερόντων*. Der Zweck und die Tendenz der Handlung ist es dann vornehmlich, um derentwillen sie *καλή* oder *μὴ καλή* zu nennen ist, s. Polit. VII, 13. *πρὸς*

sonders die Bestimmung, wonach die Schönheit auch auf der Größe beruht, verwandt erscheinen, aber die Größe faßt doch Aristoteles, wo er sie zu einem Merkmale des Schönen macht, durchaus nur als etwas Quantitatives auf, und es wäre sehr gewagt, den Begriff willkührlich in eine andere Sphäre hinüberzuleiten. Eine wesentliche Verwandtschaft zwischen den verschiedenen Arten des Schönen untereinander muß indessen immer Aristoteles anerkannt haben, so namentlich zwischen dem Kunstschönen und dem sittlich Schönen, sonst würde er nicht die Ueberzeugung haben hegen können, daß die Gewöhnung an schöne Rhythmen und Melodieen auch Liebe zu schönen Sitten bei der Jugend werde zur Folge haben [a].

Die Lehre vom Schönen leitet uns hinüber von der Betrachtung der Zwecke der Kunst zu der der **Gesetze der Kunst**. **Schönheit** ist das **Gesetz der Kunst**, alle **nachahmenden Künste** wollen **zugleich schöne Künste** sein, — den allgemeinen Typus dieses Gesetzes nun haben wir bereits kennen gelernt, nur die Anwendung also, die es in den einzelen Künsten findet, bleibt uns jetzt noch zu betrachten übrig.

Nur **eine** Frage, scheint es, will vorher noch erledigt sein. Zugegeben nehmlich, daß in einem Werke der Kunst die strengste Gesetzmäßigkeit herrschen muß, was allerdings in der Foderung der organischen Einheit, zu der Alles sich hier verbinden müsse, enthalten ist, wie, wird

γὰρ τὸ καλὸν καὶ τὸ μὴ καλὸν οὐχ οὕτω διαφέρουσιν αἱ πρά-ξεις πρὸς αὑτάς ὡς ἐν τῷ τέλει καὶ τῷ τίνος ἕνεκεν. Wer nach dem an sich Guten strebt, dessen Handlungen sind *καλαί*, wer nach dem *αὑτῷ ἀγαθόν*, dem *συμφέρον*, dessen Handeln kann auf diesen Namen keinen Anspruch machen. *a*) Polit. VIII, 5. Die Körperschönheit, für die die Größe nach dem Obigen eine absolute Bestimmung abzugeben schien, wird sonst auch als ein ganz relativer Begriff behandelt, s. Rhetor. I, 5. *κάλλος ἕτερον καθ' ἑκάστην ἡλικίαν ἐστί* etc. Auch von der Bestimmung derselben ist die Rede (s. Problem. 10, 54), daß sie sei „*ὃ ἐπιθυμοῦντες χαίρομεν ὁρῶντες*", aber richtig wird bemerkt, daß dieß nicht das an sich Schöne sei, denn sobald die Begierde gestillt ist, erscheint es uns meist nicht mehr schön.

sich auch ein vollständiger Ausdruck für diese Gesetzmäßigkeit finden lassen, werden die allgemeinen Gesetze, in denen man die Foderungen der Kunst an den Künstler auszusprechen meint, in der That das innerlich Regelnde bei der hervorbringenden Thätigkeit desselben zur vollkommenen Darstellung zu bringen vermögen? Man müßte die wesentliche Verschiedenheit des Individuellen und des Allgemeinen ganz verkennen, wenn man diese Frage bejahen könnte. Aristoteles, der scharf und tief, wie niemand vor ihm, diesen Gegensatz auffaßte, konnte dieß nicht. Indem er in der Ethik von den Schwierigkeiten seines Vorhabens spricht, da vollkommen genaue allgemeine Bestimmungen, noch mehr aber genaue Bestimmungen in Bezug auf das Einzele hier unmöglich wären, dehnt er das, was er zunächst von den Gesetzen des Handelns sagt, dann auch auf die Kunst aus; „es gibt keine Theorie und keine Vorschriften, die ganz auf den bestimmten einzelen Fall passen, sondern die Handelnden müssen selbst den Moment in seiner ganzen Bedingtheit scharf ins Auge fassen, wie das auch bei der Arzneikunde und der Kunst des Steuermanns der Fall ist", dieß sind seine Worte [a], und wir dürfen sie wohl ohne Bedenken auch auf die übrigen Künste, namentlich auf die freisten unter allen, mit denen wir es hier zu thun haben, anwenden. Nach Regeln läßt sich nicht vollkommen beurtheilen, sagt eine andere Stelle, was im bestimmten Falle recht und löblich, was unrecht und tadelnswerth sei, denn über alles Individuelle und Einzele hat die Empfindung das entscheidende Urtheil [b]. Da nun aber alles Wirkliche doch ein Einzeles, Bestimmtes, nicht ein Allgemeines ist, so muß danach auch überall, außer im Gebiete des abstrakten Denkens, sollte man meinen, die Empfindung

a) Ethik Nik. II, 2, 4. *δεῖ δ' αὐτοὺς ἀεὶ τοὺς πράττοντας τὰ πρὸς τὸν καιρὸν σκοπεῖν, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῆς ἰατρικῆς ἔχει καὶ τῆς κυβερνητικῆς·* b) Ethik II, 9, 8. *τὰ δὲ τοιαῦτα (τὰ αἰσθητὰ) ἐν τοῖς καθ' ἕκαστα, καὶ ἐν τῇ αἰσθήσει ἡ κρίσις.*

die entscheidende Stimme haben, es müßte also auch alles Kunsturtheil auf der Empfindung für das Richtige und Unrichtige, die wir Geschmack nennen, beruhn. Die Natur also nebst der Gewöhnung an das Gute und Schöne würde Alles thun, Kenntniß der Regeln nichts. Hier muß man nun soviel wenigstens zugeben, daß Aristoteles die höchste Vollkommenheit in der Kunst, namentlich in der Dichtkunst, bei der das Technische, das doch immer erlernt werden muß, zurücktritt, für erreichbar gehalten hat auch für den, der nichts weiß von den Regeln der Kunst; denn indem er Homer, den er immer vor allen Dichtern auszeichnet, auch deßhalb lobt, daß er gesehn habe, worin die wahre Einheit eines Gedichts bestehe, betrachtet er es dabei als gleichgültig, ob er durch Kunst oder durch natürliches Talent diese Einsicht erlangt habe [a]. Aber auch die Verächter aller Kunstlehre werden durch dieselbe Stelle widerlegt. Es konnte nach ihr Homer auch bloß durch Kunst, d. i., wie der Gegensatz zeigt, durch Theorie, diese so wesentliche Einsicht gewinnen; wo also die Natur den höheren Kunstverstand nicht mittheilt, wird er darum doch nicht für immer ganz zu fehlen brauchen, sondern auch die Theorie kann dem Künstler die Wege, die er einzuschlagen habe, weisen. Genug, um ein System von Gesetzen und Regeln der Kunst auch als praktisch wichtig uns darzustellen, obwohl Aristoteles, dem das Erkennen an und für sich das Höchste war, darin gewiß nicht die höchste Bedeutung einer Kunstlehre erkannte.

Wir gehen nun von dem allgemeinen *Theile* der *Aristotelischen Kunstlehre* zu dem *specielleren*, der *Darstellung der Gesetze der einzelen Künste* über. Hier haben wir es aber ausschließlich mit der Poesie zu thun, mit deren Wesen und Gesetzen Aristoteles bekanntlich in einer besonderen Schrift sich beschäftigt hat,

a) Poet. 8, 3. ὁ δὲ Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικε καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν.

während in Bezug auf die anderen Künste die einzelen Andeutungen uns genügen müssen, die schon früher berücksichtigt worden sind.

Daß die Poesie nicht durch die Stoffe, die sie behandelt, sondern nur durch das Mittel, dessen sie sich zur Darstellung bedient, von den übrigen nachahmenden Künsten verschieden ist, haben wir bereits früher gesehn. Das Mittel nun, durch welches sie nachahmt, ist das Wort, das Wort entweder für sich allein oder auch in Verbindung mit dem Rhythmus, woraus die metrische Rede hervorgeht [a]. Hier ist es nun gleich klar, daß Aristoteles den Unterschied zwischen Poesie und Prosa nicht auf die gewöhnliche Weise feststellt, sonst müßte er bloß metrische Rede als Poesie anerkennen. Aber wie er nicht von aller Poesie verlangt, daß der Vers ihre Form sei, so gesteht er auch umgekehrt nicht Allem, was in Versen geschrieben ist, den Namen Poesie zu [b]; man pflege zwar den Begriff der Poesie an den des Metrums zu knüpfen, aber ein Empedokles z. B. oder sonst ein Schriftsteller, der Lehren der Physik oder der Arzneikunde in Versen dargestellt habe, könne deßhalb noch nicht ein Dichter genannt werden, dagegen wären die Sophronischen und Xenarchischen Mimen, ja auch die Sokratischen Dialogen, obwohl nicht in Versen geschrieben, doch durchaus zu den Dichtungen zu rechnen. Was ist es nun aber alsdann, was die Poesie von aller anderen Darstellung durch die Rede

a) Poet. 1, 8. *ἡ ἐποποΐα* (denn von dieser Gattung der Poesie gilt das Erstere allein) *μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ μέτροις*; vgl. die Anm. von Hermann. Durchaus willkührlich und unbegründet ist die Erklärung, die Hillebrand von den *λόγοι ψιλοὶ* gibt, aestetica lit. class. S. 179. Anm. „Videtur Aristoteles epopoeiam metro strictiori sive melico quasi metro non subjecisse, sed eam liberiori cuidam sermonique prosaico propiori vindicare voluisse". Die *λόγοι ψιλοί* sind nichts als Prosa, dem *μέλος* wird entgegengesetzt die *ψιλομετρία*. Allerdings also folgt aus dieser Stelle, daß Aristoteles das Metrum nicht als die nothwendig äußere Form der Poesie betrachtet habe. *b*) s. ebenda §. 10 u. 11.

unterscheidet? Eben das, was ihr einen Rang unter den nachahmenden Künsten gibt; die Gabe der **Nachahmung** muß ein Dichter besitzen, wenn er dieses Namens würdig sein soll, nicht erzählen, nicht beschreiben, nicht erörtern und erklären muß ein Dichter, sondern, dem Maler ähnlich, lebendige Gestalten dem Auge des Geistes vorführen. Und wie bewirkt dieß der Dichter? etwa allein oder doch vorzugsweise durch eine bestimmte Art der rednerischen Darstellung, durch das Bilderreiche, Lebendige und Anschauliche seiner Sprache? Wie weit entfernt ist Aristoteles von einer solchen Ansicht! Nach ihm ist das Gedicht da, im Wesentlichen fertig, noch ehe der Dichter seine Erfindung in Worte zu kleiden angefangen hat, die poetische Erfindung selbst ist ihm das Gedicht, daher er denn auch einen Empedokles bei allem Homerischen seiner Darstellung, bei aller Gewalt der Sprache, aller Gewandheit im Gebrauche von Metaphern und den anderen poetischen Künsten, die er unläugbar besessen habe, nichts destoweniger nicht mit Homer in eine Klasse stellen, nicht wie diesen einen Dichter nennen will [a]. Die **poetische Erfindung** also ist **das Gedicht im Gedichte**; so wird denn nur der, der mit eignen Erfindungen auftritt, auf den Namen eines Dichters gegründeten Anspruch haben; nicht mit gegebenen Stoffen muß sich der Dichter zu schaffen machen, sondern Stoff und Form muß auf gleiche Weise dem Dichter selbst angehören. Auch dieß war nicht die Ansicht des großen Aristoteles, und konnte es die Ansicht eines Kunstrichters sein, der an der alten Tragödie sein Urtheil gebildet hatte?

Nicht darnach, wie viel von der Erfindung in einem Gedichte dem Dichter selbst angehöre, wie viel er entlehnt habe, ist zu fragen, wenn über den Werth einer Dichtung entschieden werden soll, sondern ob die Erfindung

a) S. die Stelle aus Aristoteles Schrift *περὶ ποιητῶν* bei Diog. Laert. l. VIII, 57. *Ὁμηρικὸς ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονε, μεταφορικός τε ὢν, καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτεύγμασι χρώμενος.*

gut ist, darauf kommt Alles an; wer wollte, wenn Alles gut erfunden ist, einem Stücke, welches ganz aus dem Geiste des Dichters hervorgegangen ist, wie dieß bei Agathons Blume z. B. der Fall war, sein Lob versagen, wer wollte aber auch einem König Ödipus, weil er seine ganze Grundlage in der Sage hat, geringere Bewunderung schenken [a]?

Welche Eigenschaften nun aber eine poetische Erfindung haben müsse, um gut genannt werden zu können, das ist nach dem Vorausgegangenen nicht schwer zu bestimmen. Die Einheit, die jedes Kunstwerk haben muß, muß natürlich auch in jeder Dichtung herrschen, und wir kehren also zu dem Gesetze zurück, welches wir früher bereits kennen gelernt haben, nur daß wir es jetzt in seiner Anwendung auf einen besonderen Fall zu betrachten haben. Die Poesie stellt Handlungen dar und mit den Handlungen auch die Handelnden. Wie, beruht nun die Einheit eines Gedichts vielleicht darauf, daß immer dieselbe Person es ist, mit deren Handlungen es sich beschäftigt? Ist Einheit des Handelnden auch Einheit der Handlung? Dem widerspricht Aristoteles, denn demselben Individuum könnten vielerlei Dinge zustoßen, die untereinander in gar keinem inneren Zusammenhange ständen, so daß es durchaus nicht nothwendig oder auch nur wahrscheinlich sich erweise, daß das Eine geschehe, wenn oder weil das Andere geschehen sei, wie z. B. Odysseus gar wohl sich habe rasend stellen können bei der Werbung der Kämpfer gegen Ilium, ohne vorher auf dem Parnassus von den Hauern des wilden Schweines verwundet worden zu sein; weder die Nothwendigkeit noch auch die Wahrscheinlichkeit lasse sich nachweisen, nach der Jenes auf Dieß gefolgt sei [b]. Nur in dem Gedichte also ist eine wahre künstlerische Einheit vorhanden, das ersehen wir hieraus, wo

a) s. Poet. 9, 6 — 10. *b*) Poet. 8, 3. Getadelt werden deßhalb alle die epischen Dichter von Aristoteles, die in Theseiden u. Herakleen u. s. w. das ganze Leben ihrer Helden besungen hätten. vgl. Ulrici Gesch. der Hellenischen Dichtkunst Th. 1. S. 308.

alle einzelen Handlungen in einem solchen Zusammenhange stehen, daß wir erkennen, es sei nothwendig oder wenigstens höchst wahrscheinlich gewesen, daß bei dem, was vorausgegangen, grade dieß erfolge [a]. Hieraus wird uns nun auch vollkommen klar werden, was mit der Parallele der Poesie und Geschichte, die wir schon früher berührt haben, Aristoteles gemeint hat. Die Geschichte stellt Fakta dar, und zwar der Zeitfolge nach; was in der Zeit auf einander gefolgt ist, das hat sie darzustellen, so wie Eines auf das Andere folgte, wie wenig innerer Zusammenhang auch zwischen dem Einen und dem Anderen ersichtlich sein mag, wie verschieden auch die Ergebnisse sein mögen, die aus der einen und die aus der anderen Begebenheit hervorgegangen sind. Einzeles also neben Einzeles gestellt ist es was wir hier erblicken, kein Ganzes bildet sich aus den Einzelheiten, die nach gesonderten Zielen hinstreben; gesetzt auch, daß ein innerer Zusammenhang eine Zeitlang sich festhalten läßt, wie bald reißt der Faden wieder ab, indem auf einmal wieder ganz heterogene Handlungen und Begebenheiten die Aufmerksamkeit auf sich ziehn, wie ja schon in den Begebenheiten derselben Zeit oft gar kein innerer Zusammenhang sich nachweisen läßt. Und nicht bloß für umfassendere Geschichtsdarstellungen, die die Schicksale ganzer Völker zur Anschauung bringen, sondern auch wo

a) Die Fabel einer Dichtung, wo dieß nicht der Fall sei, wo Episoden auf Episoden gehäuft werden, die in gar keinem nothwendigen Zusammenhange untereinander stehn, nennt Aristoteles *ἐπεισοδιώδη μῦθον*, s. Poet. 10, 3, und auch die guten Dichter, sagt er, ließen, um das gehörige Maß für ein Schauspiel auszufüllen, sich bisweilen dazu verleiten. vgl. Hermann zu dieser Stelle. Ganz eben so gebraucht den Ausdruck *ἐπεισοδιώδης* Aristoteles auch Metaph. XI, 10 am Schlusse, wo behauptet wird, daß die, welche viele ganz verschiedenartige Principien der Dinge annähmen, *τὴν τοῦ παντὸς οὐσίαν ἐπεισοδιώδη* d. i. unzusammenhängend in sich selbst machten, *οὐδὲν γὰρ ἡ ἑτέρα τῇ ἑτέρᾳ συμβάλλεται οὖσα ἢ μὴ οὖσα·* vgl. auch Biese Phil. des Aristoteles B. 1, 564.

die Begebenheiten eines einzelen Individuums erzählt werden, gilt das Gesagte. Auch denselben Menschen kann zu derselben Zeit sehr Verschiedenes treffen, verschiedene Fäden laufen nun aus von den gegebenen Anfangspunkten, aber kaum sind es Fäden zu nennen, so schnell reißen sie ab, reißen ab für den betrachtenden Blick, wenn auch unsichtbar vielleicht weiter gesponnen.

Es geht hieraus auch für die Darstellung der handelnden Personen durch die Geschichte ein wichtiges Resultat hervor. Es soll das Leben irgend einer historischen Person, etwa eines Alcibiades, dargestellt werden. Was thut da die Geschichte? Der Zeitfolge nach erzählt sie, was Alcibiades wirklich gethan hat und was ihm begegnet ist. Warum nun aber das Alles grade Alcibiades habe thun und erleiden müssen, d. i. wie aus dem bestimmten Charakter des Mannes sich das Alles nothwendig ergeben habe, das in's Licht zu setzen kann von der Geschichte nicht gefodert werden; ihr bleibt nothwendig Vieles unerklärlich in den Begebenheiten und dem Charakter des Mannes, wenn sie nicht durch willkührliche Hypothesen die Lücken füllen will, in welchem Falle sie eben nicht mehr Geschichte ist; im Allgemeinen also ist es immer nur ein Individuum, das eben existirt, nicht ein in sich geschlossener Charakter, der seine Wahrheit in sich selbst trägt, den sie uns vorführt: diesen Mann hat dieses betroffen, nicht einen solchen mußte Solches treffen, ist es, was die Geschichte uns zu lehren im Stande ist. Ganz anders die Poesie. Handlungen und Begebenheiten sind in ihr durchweg charakteristisch, nicht ein zufälliges Aeußeres, in dem kein Inneres sich darstellt, sondern in seinen Handlungen offenbart sich der Handelnde, alle sind bedeutsam, und wie Handlungen und Begebenheiten ein unauflösbares Ganzes bilden, so ist auch der Charakter ein Ganzes, kein Zug erscheint willkührlich, denn alle wirken nach einem Punkt hin, ein Bild gestaltet sich aus den einzelen Zügen.

Was meint also Aristoteles mit der größeren Allge-

meinheit, die die Poesie voraus habe vor der Geschichte? Nicht daß die Poesie Abstrakta darstellen solle, statt lebendiger Individuen, auch nicht, daß sie nur an die allgemeinen Charaktere, d. i. die gewöhnlichen, sich halten, die merkwürdigen und seltsamen von ihren Darstellungen ausschließen solle, sondern daß Alles in ihr verständlich und begreiflich, klar und zusammenhängend sein müsse. Die Individuen sollen wirkliche Individuen bleiben auch in der Poesie, aber nicht eine dunkle, begrifflose Substanz, ein Etwas, von dem sich bloß sagen läßt, daß es sei, nicht was es sei, die Substanz muß ein Träger sein von Qualitäten, deren bestimmte Zusammenordnung eben ihr wahres, begreifliches Wesen bildet [a]. Diese Qualitäten nun, diese Eigenschaften und Beschaffenheiten der Substanz sind ein Allgemeines, durch Vergleichung ist aus mehren Individuen ihr Begriff gewonnen, durch sie also hört das Einzele auf ein Vereinzeltes zu sein, es wird selbst ein Allgemeines. Nichts desto weniger aber bleibt es ein Individuum, denn nur eine ganz bestimmte Zusammenordnung von Qualitäten erzeugt den Begriff, der ihm zukommt, diese ist etwas durchaus Besonderes, wie allgemein auch die einzelen Qualitäten an sich sein mögen. Nun war Aristoteles gewiß weit entfernt davon, eine historische Person als eine solche qualitätslose Substanz in der Auffassung des Historikers zu betrachten. Aber das hielt er fest, daß der Historiker als solcher es durchaus nicht nöthig zu haben glaubt, das Individuum ganz in seine Qualitäten aufzulösen; er läßt dem Alci=

a) Die Worte des Aristoteles, die hier kommentirt werden, lauten: ἔστι δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ᾽ ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον· οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὰ δὲ καθ᾽ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. Wer die logische Bedeutung des τί und des ποῖον des Aristoteles recht erwägt, wird hier nichts Fremdartiges dem Aristoteles aufgedrungen finden. Zu vergleichen ist über den Begriff des τί besonders Herbart, Einleitung in die Philosophie S. 154.

biades dieß und das zustoßen, aber warum es grade ihm zustößt, aus welchen Eigenschaften des Mannes solche Begebenheiten als Erfolg hervorgehn, das hält er durchaus nicht immer für seine Aufgabe in's Licht zu setzen und er kann dieß auch sehr oft nicht. Was ist es nun aber in solchen Fällen, wodurch die Begebenheit doch von ihm in Zusammenhang mit der Person, die sie betroffen, gebracht wird? Was ist es überhaupt, wodurch die für diesen Augenblick qualitätslose Person doch als eine bestimmte Person, als ein Individuum erscheint, wodurch die Einheit dieses Zustandes mit anderen Zuständen derselben festgehalten wird? Offenbar nicht der Begriff der Person ist es, der hierbei zum Grunde liegt, sondern eben nur jene dunkle, unbegriffene Einheit der Substanz, die der Name bezeichnet und festhält. Den Alcibiades hat dieß betroffen, sagt in solchen Fällen der Geschichtschreiber, und damit gut, die Einheit ist hier eine gegebene, gleichsam ruhende, die da ist, ohne zur Anschauung zu kommen, bei dem Dichter aber ist es durchaus eine werdende, erst im Geiste des Betrachtenden sich erzeugende, die in dem Momente, wo sie nicht erschiene, auch gar nicht mehr da wäre [a].

Diese innere Einheit nun, diese Kontinuität, dieser ununterbrochene Zusammenhang, in dem alle einzelen Theile unter einander stehn, dieß ist es auch, was in einer Dichtung eine Nachahmung, in der Poesie eine nachahmende Kunst uns erkennen läßt [b]. Denn diese Kontinuität, dieses Ineinandergreifen alles Einzelen ist eben der eigenthümliche Charakter der Wirk-

a) Durch diese Auseinandersetzung wird, glaube ich, Aristoteles hinreichend gerechtfertigt erscheinen wegen der Unehre, die er der Geschichte anzuthun scheint, und man wird nicht geneigt sein mit Creuzer in seiner geistvollen Schrift von der historischen Kunst der Griechen. S. 212. nur auf die Logographie, die unvollendete Historie, die genannten Bestimmungen anwendbar zu finden. *b*) Poet. 9, 9. *δῆλον οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστι.*

lichkeit, des Lebens selbst; die Geschichte nun stellt zwar Wirkliches, Geschehenes dar, aber ohne diese Kontinuität der Handlungen und Begebenheiten, durch welche diese erst zu einer festen geistigen Gestalt sich vereinigen, wogegen philosophische und didaktische Darstellungen von dem Charakter der Poesie als einer nachahmenden Kunst deßhalb noch weiter entfernt bleiben, weil sie überhaupt nicht Handlungen, Begebenheiten und Zustände der Menschen zur Anschauung bringen, ein Bild, das gleichsam ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit ist, hinstellen, sondern die Wirklichkeit auf ihre Elemente zurückführen, die Bedingungen des Gegebenen nachweisen oder Regeln, wie es zu behandeln sei, aufstellen wollen. Leistet nun der Dichter diesen Foderungen Genüge, ist wirklich die Erfindung in seinem Gedichte ein wahres, lebendiges Ganzes, so hat er sich als echten Dichter gezeigt, gesetzt auch, daß es wirkliche Thatsachen wären, die den Inhalt seiner Dichtung bilden [a]; denn wie es nur das Auge des Künstlers erblickt, hat er das Geschehene gesehn, nehmlich so, daß es sich aus der verworrenen Masse der Begebenheiten als ein in sich geschlossenes Ganzes ihm alsbald ablöste und daß er Ordnung und Zusammenhang, Sinn und Plan da wahrnahm, wo die gemeine Auffassung eben auch nur eine verworrene, zwecklos zusammengehäufte Masse zu sehen vermag. Und überhaupt ist ein reines Produkt der eigenen Erfindungskraft des Dichters wohl nie eine Dichtung; aus einer von den drei schon früher erwähnten Quellen wird er immer schöpfen; denn wenn er nicht darstellt, was war oder ist, so wird er darstellen, was in der Sage und dem Glauben der Menschen lebt, oder das, was sein soll, was doch auch niemand ein von ihm allein Erdachtes und Ersonnenes wird nen-

a) eben da §. 4. *κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι, οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστι.*

nen wollen [a]. Wie aber? zugestanden, daß dieß Alles von der übrigen Poesie in der That gilt, — denn die sogenannte didaktische Poesie sehen wir von Aristoteles ganz aus dem Bereiche der Poesie ausgeschlossen — ist denn auch die lyrische Poesie eine Nachahmung von Handlungen, hat sie nicht lediglich das Innere des Menschen zu ihrem Gegenstande? Hier ist nun natürlich zuerst nach dem Begriffe der lyrischen Poesie zu fragen, wie er sich bei Aristoteles gestalte.

Aristoteles unterscheidet, wie Plato, die Form der Nachahmung berücksichtigend, drei Gattungen der Poesie, die, wo der Dichter bald erzähle, bald einen Anderen vorstelle, die, wo er immer selbst bleibe und keine Rolle spiele, und die, wo er überhaupt gar nicht in eigner Person auftrete, wo die handelnden Personen ohne Vermittelung des Dichters uns vor Augen träten [b]. Wenn nun mit der ersten und dritten Gattung

a) Poet. 26, 2. b) Poet. 3, 2., wo ich ganz Hermanns Texte (ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλονται καὶ ἕτερόν τι γιγνόμενον) und der dazu von ihm gegebenen Erklärung folge. Denn wenn Tyrwhitt und Buhle nur zwei Hauptklassen der Poesie statuiren wollen, die erzählende, die dann wieder in zwei Abtheilungen, die, wo der Dichter ἕτερόν τι wird, wie Homer, und die, wo er nicht μεταβάλλει, zerfallen soll, und die dramatische, und demzufolge die Worte von ἢ ἕτερόν τι bis μὴ μεταβάλλοντα in eine Parenthese einschließen, so bemerkt zuvörderst ganz richtig Hermann dagegen, daß das ἕτερόν τι γίγνεσθαι des Dichters für sich allein doch keine ἀπαγγελία genannt werden könne; dann wird doch auch Homer nicht immer ἕτερόν τι, sondern manchmal ist auch er bloßer Erzähler (s. Poet. 25, 1. 2.), und sind die übrigen epischen Dichter nach Aristoteles beinah durchgängig nichts weiter als Erzähler, sollte deßhalb der Philosoph aus ihren Gedichten mit den lyrischen zusammen eine eigne, von der Homerischen Poesie ganz verschiedene Dichtungsart gebildet haben? Denn entweder dieß, oder er überging sie (und eben so auch einen guten Theil der Homerischen Poesie) bei Angabe der Dichtungsarten ganz, wenn er nehmlich mit den Worten es genau nahm; dann nehmlich weiß er überhaupt nichts von einer Vermischung der Handlung mit Erzählung, was um so unglaublicher ist, da schon Plato die epische Poesie als eine solche Verschmel

offenbar das Epos und das Drama bezeichnet werden, so würde die zweite Gattung allerdings wohl so ziemlich das sein, was wir unter lyrischer Poesie verstehn. Nun handelt Aristoteles nirgends ausführlich von den lyrischen Dichtungsarten; aber wo er von dem Ursprurge der Poesie spricht, sind es, wie wir schon früher gesehn haben, Improvisationen tadelnden und spottenden und lobenden, preisenden Inhalts, in denen er die ersten Keime der Poesie entdeckt [a]. Diese ursprünglichen Lob= und Strafgesänge werden offenbar, nicht nur in unserem Sinne, sondern auch der äußeren Form nach, zu der lyrischen Poesie, d. i. zu jener zweiten Gattung der Poesie gehört haben; was namentlich die von Aristoteles erwähnten Hymnen anbetrifft, so haben auch unter den Homerischen wenigstens die kleineren durchweg die bezeichnete Form. Was aber ahmten die Dichter nach in solchen Dichtungen? Die edlen und die schlechten Handlungen, antwortet Aristoteles. Dazu kommt nun, daß Aristoteles ganz im Allgemeinen die künstlerische Nachahmung als eine Nachahmung Handelnder bezeichnet [b], und im Anfange der Poetik [c] auch ganz im Allgemeinen die Betrachtung der künstlerischen Komposition der Mythen als eine der Hauptaufgaben seines Werkes angibt; offenbare Willkühr also wäre es, wenn wir irgend einer Dichtungsart eine andere Bestimmung anweisen wollten. Und in der That wird selbst die subjektivste Lyrik des Alterthums Anspruch darauf machen können, eine Nachahmung von Handlungen zu heißen, wie nehmlich Aristoteles den Bezung von *μίμησις* und *ἀπαγγελία αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ* mit einander bezeichnet hatte (s. Th. 1 dieser Schrift, S. 92). Freilich nennt mitunter Aristoteles allerdings das Epos auch schlechtweg eine *ἀπαγγελία* (s. z. B. Poet. 5, 7. *τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι ταύτῃς διαφέρει*, eben so *μίμησις διηγηματική*, Poet. 24, 8.). Aber dann will er eben das, was es vom Drama unterscheidet, hervorheben, oder er denkt an den Grundcharakter der epischen Form, der doch immer, ungeachtet aller dramatischen Elemente, die *ἀπαγγελία* ist. a) Poet. 4, 8. b) Poet. 2, 9. c) Poet. 1, 1.

griff der Handlung auffaßt, bei dem Alles, was wir eine Lage, eine Situation nennen, schon eine Handlung ist. Wo also nur eine bestimmte Situation uns klar und lebendig vor Augen geführt wird, — und wo geschähe dieß nicht in der Lyrik des Alterthums? – da ist auch Nachahmung von Handlungen vorhanden.

Ob nun aber diese Situation die eigne des Dichtenden ist oder nicht, das ist im Grunde einerlei, nirgends legten wenigstens die Alten ein Gewicht auf diese Frage. Wir haben gesehn, daß der Charakter der Nachahmung im Allgemeinen nach Aristoteles durchweg durch den Charakter dessen, der eben nachahmt, bestimmt wird; wer Lust und Freude am Erhabenen hat, ahmt edle Handlungen nach, der Leichtfertige schlechte; in wie weit nun aber im einzelen Falle die dargestellten Empfindungen sowohl als Situationen ursprünglich dem Dichter zugehören, Empfindungen, die ursprünglich im Gemüthe des Dichters sich erzeugt haben, und selbsterlebte Situationen sind, eine solche Untersuchung däuchte ihnen zu unfruchtbar, scheint es; die Hauptsache ist doch die Wirkung, welche die Darstellung auf Andere macht; erkennen diese ein treues und lebendiges Bild des Dargestellten in der Darstellung, so gilt es gleich, wie der Dichter dazu gekommen ist, mit so wahren und warmen Farben zu malen; höchstens von verschiedenen Klassen der Dichter, nicht aber der Dichtungen, kann man in dieser Rücksicht sprechen; in allen Dichtungsarten stellen sich uns Gegenstände, Objekte dar, diese ahmt der Dichter nach, gleichviel wie er zu ihrer Kenntniß gelangt ist. Dieß ist die objektive Betrachtungsweise der Alten, die auch bei Aristoteles überall auf das Entschiedenste sich ausspricht.

Ist nun aber auch die *lyrische Poesie* eine *Nachahmung von Handlungen*, bildet ein Mythus im Aristotelischem Sinne, d. i. eine Zusammenordnung von Handlungen die Grundlage auch der lyrischen Dichtung, so wird doch die Konstruktion des Mythus in ly-

rischen Gedichten ohne Zweifel von der, die wir im Epos und im Drama finden, wesentlich verschieden sein. Ausdrücklich handelt Aristoteles nur von der Fabel der Tragödie und des Epos. Die Tragödie ist die Nachahmung einer in sich abgeschlossenen, für sich ein Ganzes bildenden Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat. Hier enthält die erste Bestimmung nichts, was der Tragödie allein zukäme; ein Ganzes muß jede Dichtung sein, so gewiß sie eine Zusammenstellung von Handlungen ist, d. i. sie muß einen Anfang haben, muß von einem Punkte ausgehen, der wirklich den Keim einer eigenthümlichen, einer neuen Gestaltung in sich enthält, der nicht nothwendig an ein Früheres sich anschließt, auf den aber etwas Anderes folgen muß, sie muß einen Schluß haben, muß bis zu einem Punkte gelangen, der deutlich als die Gränze, die ihr gesteckt ist, sich zu erkennen gibt, und es muß ein Weg führen von diesem Anfangs- zu dem Schlußpunkte, welcher die Mitte des Ganzen ist und eben die lebendige Entwickelung selbst in sich faßt [a]. Aber eine unterscheidende Bestimmung der Tragödie ist es, daß sie schon eine gewisse Ausdehnung haben müsse, und daß diese Bestimmung nicht eine so untergeordnete Bedeutung hat, als es im ersten Augenblicke scheinen könnte, das wird uns klar, sobald wir nur an die nahe Verbindung denken, in der die Größe bei Aristoteles mit der Schönheit steht; wir sahn, daß volle Befriedigung dem Geiste nur das, was schon eine gewisse Größe habe, gewähren könne. Doch es sei, es mag die Tragödie eben durch ihre größere Ausdehnung einen Vorzug haben vor den meisten lyrischen Dichtungen, muß nicht aus demselben Grunde ein Epos wieder, bei sonst gleicher Trefflich-

a) Poet. 7, 4. ἀρχή ἐστιν, ὃ αὐτὸ μὲν ἐξ ἀνάγκης μὴ μετὰ ἄλλο ἐστί· μετ᾽ ἐκεῖνο δ᾽ ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γενέσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον, ὃ αὐτὸ μετ᾽ ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπιτοπολύ. μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν. μέσον δὲ, ὃ καὶ αὐτὸ μετὰ ἄλλο καὶ μετ᾽ ἐκεῖνο ἕτερον.

keit, den Vorzug haben vor der Tragödie? Denn auch ein Epos von dem Umfange der Homerischen, wenn es eben, so wie es die Homerischen sind, organisirt ist, ist noch überschaubar, es übersteigt noch nicht das Maß der menschlichen Fassungskraft, es kann der Geist noch, wenn er am Emde angelangt ist, des Anfangs eingedenk sein [a]. Aber wir haben uns hier auch der Foderung der Einheit, die Aristoteles an jede Dichtung stellt, zu erinnern. Dieser Foderung genügt im höheren Grade die Tragödie als irgend ein Epos, selbst als die Homerischen. Denn in jedem Epos ist Stoff zu mehren Tragödien enthalten [b]. Ist nun aber die echte Tragödie schon ein vollständiges Kunstganzes, welches eine Verkettung von Begebenheiten uns vorführt, in der Glück in Unglück oder Unglück in Glück umschlägt auf eine durchaus natürliche, vollkommen begreifliche Weise [c], und ist der Zweck der Tragödie und des Epos im Wesentlichen derselbe [d], so ist im Epos, das mehre Glückswechsel der Art in sich faßt, die es freilich in einander schlingt und webt, eine gewisse Ueberfüllung nicht zu verkennen und die strengere Einheit wird

a) Dieß liegt klar in den Worten des Aristoteles, wenn er Homer deßhalb lobt, weil er nicht den ganzen Trojanischen Krieg habe poetisch darstellen wollen, *καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος*, und fortfährt: *λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι.* Indessen scheint von der geringeren Ausdehnung allein die Übersehbarkeit Aristoteles doch hier nicht hergeleitet zu haben, sondern weit mehr noch von der gehörigen organischen Gliederung der Sonderung von Haupt- und Nebenpartieen u. s. w. Wenigstens rühmt er Homer besonders auch deßwegen, daß er so verfahren sei, eine einzele Handlung zum Mittelpunkte gemacht, und zwischen die einzelen Abschnitte derselben dann, zum Theil auch Früheres nachholende Episoden eingeschoben habe. Dadurch vermied er die Verworrenheit, die sonst nothwendig aus der Anhäufung einer bunten Menge von Begebenheiten hervorgeht, am besten und erleichterte die Übersicht. *b*) s. Poet. 23, 7. 27, 13. c) Poet. 7, 12. *ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει, εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους.* *d*) Poet. 5, 11. 27, 13-15.

doch immer fehlen [a]. Wir sehen daraus, daß der Zweck eines Dinges es ist, der sein Maß bestimmt, und wenn allerdings schön das ist, was eine Größe hat, durch die es die ganze Seele füllt, so darf doch nicht durch ein zweckloses Aneinanderhäufen oder durch ein ermattendes Dehnen und leere Anschwellungen diese Größe bewirkt werden, sonst geht entweder die innere Einheit verloren, die die erste Foderung an ein Kunstwerk ist, oder der immer nur matt angeregte Geist empfindet nichts von der Lust, die eine Dichtung gewähren soll. So wird denn die Tragödie vor dem Epos in dieser Hinsicht entschieden den Vorrang haben, wenn auch erst das Epos die den Geist an sich selbst vollkommen befriedigende Größe hat; das Verhältniß der Tragödie zu den lyrischen Dichtungen aber wird bei der Verschiedenheit der Zwecke, die hier Statt findet, in dieser Rücksicht nicht in's Reine gebracht werden können [b].

Ist nun aber auch die Handlung das Wesentliche in der Poesie und darum allen Gattungen derselben gemein, so besteht doch eine Dichtung nicht bloß aus Handlung, sondern da, wo Handlungen nachgeahmt werden, auch zugleich die handelnden Personen nachgeahmt werden müssen, deren Wesen aber in ihrem Charakter liegt, so wird auch die Darstellung der Charaktere ein Element der Poesie bilden. Hier aber ist am wichtigsten der Unterschied, welcher zwischen guten und schlechten Charakteren Statt findet, und im Allgemeinen haben wir schon gesehn, daß die Darstellung

a) s. eben da: *ἧττον μία ὁποιαοῦν μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν* und weiter unten, wo von den Homerischen Gedichten gerühmt wird, daß sie *ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησίς ἐστιν*. b) Ueber den Begriff der Handlung, *πρᾶξις*, (welches nicht allein das Handeln selbst, sondern auch den Erfolg bedeute) und der Einheit der Handlung bei Aristoteles (sie sei im Wesentlichen eins mit der Einheit des Interesses) vgl. Solger in der Recens. über A. W. Schlegels Vorlesungen über dramat. Kunst und Litteratur, Schriften B. 2, S. 546 u. s. w.

der schlechten und die der guten Charaktere zwei wesentlich verschiedene Gattungen der Poesie bildet. Steht nehmlich auf der einen Seite das Epos, die Tragödie und großentheils auch der Dithyramb, ferner Hymnen und Enkomien, so stehen auf der andern Spottgedichte, wie der Margites und die vorzugsweise so genannten Jamben, z. B. des Archilochus, die parodischen Gedichte und die Komödie [a]. Von der Mittelgattung dagegen, die in Bezug auf die Künste überhaupt Aristoteles annahm, scheint er in der Poesie wenig sichere Spuren aufgefunden zu haben [b], denn es theilen sich hier in die Darstellung derer, die weder besser noch schlechter als die gewöhnlichen Menschen sind, meist die beiden einander entgegengesetzten Gattungen. Welches nun hier der Zweck und die Bedeutung der einen Gattung von Poesieen, nehmlich derer, die vollkommnere Gestalten uns vorführt, sein soll, das ist augenblicklich klar; es gilt hier dasselbe, was von der Musik gilt; solche Darstelluugen lehren uns eben das Schöne und Vollkommene liebgewinnen. Dagegen ist der Zweck und die Bedeutung der anderen Gattung weniger klar. Ein ungünstiges Urtheil des großen Aristoteles über sie scheint in mehreren Aeußerungen desselben enthalten zu sein, wie wenn er die Leichtfertigeren auf eine solche Art des Nachahmens sich legen läßt, und die zartere Jugend, wie wir auch schon früher gesehn haben, ganz von der Theilnahme an solchen Darstellungen ausschließt, auch den Anblick der Gemälde verwandter Art der Jugend nicht gewähren will. Indeß liegt ein entschiedenes Verwerfungsurtheil der ganzen Gattung doch in keiner dieser Aeußerungen und einer genaueren Untersuchung können sie uns keineswegs überheben.

Der Nachahmungstrieb, das haben wir schon früher gesehn, wendet sich nach Aristoteles eben so wohl wie dem Schönen und Vollkommenen auch dem Häß-

a) s. Poet. 2 und 6, 8 — 14. b) Nur einen Dichter der Art, Kleophon, erwähnt er, über den Hermann zur Poet. 2. 5 zu vergleichen ist.

lichen und Unvollkommenen zu, die Neigung zu beiden Arten von Nachahmungen liegt tief in der menschlichen Natur, beide sind ursprünglich, keine ist aus der anderen entstanden. Und beide Arten von Nachahmungen erwecken auch Lust bei denen, denen sie dargeboten werden; was uns anwidert, wenn wir es wirklich erblicken, das ergezt uns in der Abbildung, und je genauer diese ist, um desto mehr, wie uns denn die Abbildungen auch der ekelhaftesten Thiere und die von Leichnamen, von denen wir uns sonst mit Abscheu wegwenden, Vergnügen machen [a]. Wir wissen, daß es nach Aristoteles die Lust am schnellen und leichten Lernen ist, worauf dieß scheinbar widernatürliche Behagen an dem Häßlichen, wenn wir es abgebildet erblicken, sich gründet. Diese Lust nun wird also auch die genannte Gattung der Poesie uns verschaffen, und sind es wahre Kunstwerke, die sie hervorbringt, so wird auch sie nicht bloß einzele Individuen und das, was zufällig diese betroffen, uns vorführen, sondern der philosophische Charakter, das Gepräge der Allgemeinheit, welches wir an der wahren Poesie überhaupt schon früher kennen gelernt haben, wird auch ihren Gestalten aufgedrückt sein [b]. An Lebens- und Menschenkenntniß also werden wir offenbar auch durch solche Dichtungen gewinnen können, und insofern möchten doch auch sie nicht ganz verwerflich erscheinen.

Aber es wird es in der Regel der Dichter auch nicht mit der bloßen Darstellung des Schlechten und der Schlechten bewenden lassen, die früheste Form dieser Art der Poesie ist das Schmähgedicht, improvisirte Scheltreden [c], nur ist dabei freilich das Schelten an sich nichts Dichterisches, sondern nur die damit verbundene Nachahmung, und daß das reine Schmähgedicht, d. h. das, welches die Fehler bestimmter Individuen rügt, der höheren Poesie überhaupt nicht angehört, ist uns durch das Voraus-

a) Poet. 4, 2. 3. *b*) Der Komödie wird von Aristoteles ausdrücklich dieser Charakter beigelegt. Poet. 9, 5. *c*) Poet. 4, 8.

gegangene wohl hinreichend klar geworden. Den Jamben also eines Archilochus z. B. konnte Aristoteles eben keinen hohen poetischen Werth beilegen [a]. Aber aus den scheltenden und schmähenden Gedichten gingen die Darstellungen des Lächerlichen hervor, die Komödie ist es, die sich aus ihnen bildete, denn nicht mit allen Arten von Schlechtigkeit, sondern mit dem Häßlichen, wovon eben das Lächerliche ein besonders bemerkenswerther Theil ist, hat es diese zu thun. Hier ist es nun von Neuem ein großer Verlust, den wir zu beklagen haben; statt eine vollständige Theorie des Lächerlichen und der Komödie geben zu können, müssen wir bei der verstümmelten Gestalt, in der die Aristotelische Poetik auf uns gekommen, aus einzelen Andeutungen seine Ansichten uns halb zu errathen begnügen [b]. Das Lächerliche defi-

a) s. Poet. 9, 5, wo es von den Jambendichtern im Gegensatze gegen die Komödiendichter heißt, daß sie περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. *b*) Daß selbst eine vollständige Definition der Komödie Aristoteles in den Worten ἡ κωμῳδία ἐστὶ μίμησις φαυλοτέρων, c. 5, 1, nicht hat geben wollen (über das τέλος der Komödie sagt er gar nichts, was doch so sehr berücksichtigt wird bei der Definition der Tragödie), bemerkt sehr richtig Tyrwhitt in seiner Ausgabe der Poetik ed. IV, Oxonii 1817. S. 110. Ob aber an dieser Stelle der Poetik, eines ausgearbeiteteren Werkes nehmlich der Art, Aristoteles auch über die verschiedenen Arten des Lächerlichen gehandelt habe, wie Gräfenhan behauptet, (S. 57) oder weiter hinten, in dem Theile, der eben die Komödie behandelte, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Weit wahrscheinlicher indeß ist das Letztere. Unsere Poetik ist allerdings nichts Ausgearbeitetes, das Meiste ist flüchtig hingeworfen, kurz angedeutet; daß aber später Aristoteles sie weiter ausgeführt und dieß schon, als er diese Grundzüge entworfen, beabsichtigt habe, bleibt immer eine sehr willkührliche Annahme. Namentlich konnte Aristoteles nimmermehr, wie doch Gräfenhan will (s. außer S. 57 der Anm. zur Poetik Proleg. XXV. XXVI. XXVII.), die Theorie der Komödie in einem wohl ausgearbeiteten Werke, da, wo jetzt der Komödie Erwähnung geschieht, behandeln, d. i. mitten in einer allgemeinen geschichtlichen Einleitung zur Poetik überhaupt, sondern hinter der Theorie der Tragödie und des ihr am nächsten verwandten Epos hat die der Komödie ihre natürliche Stelle. Und

nirt, Aristoteles als einen Fehler und eine Häßlichkeit, die schmerzlos und nicht von zerstörender Einwirkung sei, und als Beispiel einer solchen Häßlichkeit und Verzerrung ohne Schmerz führt er die komische Maske an. Sehr leicht nun begreifen wir, warum die Häßlichkeit nicht schmerzlich, nicht von zerstörender Einwirkung sein darf, denn, insofern sie sich wenigstens an Menschen darstellt, würde sie dann Mitleid, auch wohl Furcht und Entsetzen, ganz fremdartige Gefühle in uns erregen [a]; aber woher kommt, auch wo alles dieß fern bleibt, überhaupt das Lachen, woher dieß Wohlgefallen am Häßlichen und Verkehrten, mag es nun in künstlerischer Nachahmung oder in der Wirklichkeit uns entgegentreten, das ist die bei Weitem wichtigere Frage, die sich uns aufdrängt. Und auf diese Frage erhalten wir keine Antwort durch Aristoteles; das Lachen ist eine Art der Erholung und Abspannung und darum süß, sagt er in der Rhetorik [b], aber warum eine Erholung und Abspannung grade

angenommen, das, was wir haben, sei der vollständige Grundriß einer Poetik, was wäre das für eine Poetik im Grundrisse, die in dem vierten Theile eines Kapitels von der Komödie und sonst ausschließlich von der Tragödie und etwa noch vom Epos handelte? C. Herm. Weise freilich in seiner Ausg. des Textes der Poetik mit einer deutschen Uebersetzung, Vorrede P. IV - VI., will selbst die Gründe entdeckt haben, weßhalb Aristoteles es bei einer so flüchtigen Behandlung der Komödie habe bewenden lassen, aber Alles, was er zu diesem Zwecke vorbringt, beruht ganz auf willkührlichen Annahmen und Voraussetzungen. Ein seltsamer Mißgriff aber ist es, wenn er aus der Beschaffenheit des Schlusses der Poetik, der nach ihm der wirkliche Schluß des ganzen Werkes ist, folgert, daß die Komödie nicht weiter von Aristoteles sei behandelt worden. Aber jeder Unbefangene sicher wird grade umgekehrt eben daraus, daß von der Komödie, so wie von mehren andern Dichtungsarten, hier gar nicht die Rede ist, eben das, daß wir hier keinen Schluß des Ganzen haben, folgern. Und könnte denn überhaupt mit einem *μέν* irgend ein griechischer Schriftsteller ein Werk abschließen? (*περὶ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας εἰρήσθω τοσαῦτα* lautet nehmlich der Schluß, offenbar nur der Abhandlung von der Tragödie und dem Epos). *a*) vgl. hierüber Flögel. Geschichte der komischen Literatur, B. 1. S. 42. *b*) Rhetor. I, 11. geg. das Ende.

aus der Wahrnehmung des Verkehrten und Häßlichen hervorgeht, das bleibt unerörtert. Auch der Werth der Darstellungen des Lächerlichen bleibt danach sehr zweifelhaft; immer sind es doch nur die Leichtfertigeren, die sich mit dieser Art von Poesie beschäftigen, und zur Ergetzung kann sie allerdings dienen, auch unsere Erkenntniß kann, wie wir gesehen haben, durch sie gefördert werden, aber auf eine ethische Einwirkung wird von Aristoteles auch nicht einmal hingedeutet. Jedenfalls aber erwartete er eine solche Wirkung, wenn er überhaupt der Komödie eine solche Kraft zutraute, eher von der neuen als von der alten Komödie; denn dieser macht er den Vorwurf, daß unanständige Reden ihr als das Lächerliche gegolten hätten, während jene das Lächerliche vielmehr in der Erfindung und den Gedanken suche und so den Anstand, den jene so häufig verletze, wohl zu bewahren wisse.

Ungeachtet aber der großen Verschiedenheit dieser Gattung der Poesie von der ernsten und erhabenen Poesie namentlich in Rücksicht der Charaktere, die in beiden sich darstellen, sind es doch dieselben allgemeinen Kunstgesetze, welche die Charakterdarstellung in der einen wie in der andern bestimmen. Immer muß der Charakter, den der Dichter darstellt, auch für den passen, dem er beigelegt wird, er muß dem Alter, dem Geschlecht, dem Stande und den Glücksverhältnissen dessen angemessen sein, dem er angehört, und nicht nur der Redner, auch der Dichter wird eine genaue Kenntniß der Eigenthümlichkeiten des Charakters, welche in diesen Verhältnissen ihren Grund haben, sich erwerben müssen [a]. Ferner muß der Charakter, sei es auch daß er in der einen Gattung der Poesie durchaus über das Gewöhnliche sich erhebt, in der anderen unter dasselbe herabsinkt, doch immer eine gewisse Wahrheit haben, es müssen Menschen wirklich so gesinnt sein können, wie die, welche der Dichter uns darstellt [b]. Endlich muß der Charakter von

a) Poet. 15, 4. vgl. Rhetor. II, 12. b) s. Poet. a. O.

dem Dichter konsequent durchgeführt werden, d. h. gewisse Grundzüge des Charakters müssen überall wieder zu erkennen sein, denn gesetzt auch, daß der dargestellte Charakter selbst kein konsequenter Charakter ist, so muß er sich doch wenigstens eben in seiner Inkonsequenz gleich bleiben, denn diese ist dann eben das Charakteristische in dem Charakter [a]. Man sieht, auch diese Regeln sind nicht vereinzelte, willkührliche Bestimmungen, sondern sie ergeben sich von selbst aus dem Grundgesetze der Kunst, welches wir früher beleuchtet haben. Wahrheit und Nothwendigkeit hieß dieß Gesetz, nach ihm darf nichts zufällig, gleichgültig, bedeutungslos sein in einem Kunstwerke. Dieß ist der Grund, weßhalb die Charaktere, die ein Dichter uns schildert, den durch die Natur und das Glück herbeigeführten Bedingungen der Existenz der auftretenden Personen entsprechen müssen, denn fehlte diese Uebereinstimmung, was wären diese äußeren Verhältnisse in der Dichtung, als etwas schlechthin Aeußerliches, Gleichgültiges, Ueberflüssiges? Eben dieß ist auch der Grund, warum jeder Charakter von dem Dichter konsequent durchgeführt werden muß, denn konsequent ist die Schilderung eines Charakters, wenn mit Nothwendigkeit oder doch wenigstens den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gemäß ein Zug aus dem andern sich hervorbildet und alle einzelen Züge auf einen gemeinsamen Grundtypus sich zurückführen lassen. Ja auch die Foderung, daß der Dichter seine Charaktere naturgetreu schildern müsse, hat hierin ihren tieferen Grund, denn wissen wir auch, daß die dichterische Wahrheit Aristoteles von der äußeren Wahrheit, die

---

da in der Poetik. Aristoteles nennt dieß das ὅμοιον des Charakters. Vgl. darüber Herm. zur Poetik S. 150, dessen Erklärung ich gefolgt bin. Enger ist der Begriff gefaßt in Ernesti's lexicon technolog. Gr. rhetorum, S. 229, „das ὅμοιον bestehe darin, daß mores personarum temporibus suis sint accommodati, in der Haltung des Costüms, in Sitten und Charakteren", aber diese Beschränkung des Begriffs ist doch sehr willkührlich. *a*) Aristoteles nennt dieß τὸ ὁμαλόν Poet. 15, 6.

wir Wirklichkeit zu nennen pflegen, sehr wohl unterschieden hat, so ist doch der Zusammenhang beider Arten der Wahrheit miteinander nach ihm zugleich der allerinnigste. Wodurch nehmlich gelange ich anders zu jener höheren, allgemeineren Wahrheit, als durch Wahrnehmung und Vergleichung einer Menge einzeler Erscheinungen, die die Wirklichkeit mir darbietet? So wird den allgemeinen Charakter der menschlichen Natur nur der vollkommen richtig auffassen und beurtheilen, der aus sorgfältiger Beobachtung und Vergleichung einer Menge verschiedenartiger Individuen seine Kenntniß des Menschen geschöpft hat, ein naturgetreues Bild aber von einem Individuum zu entwerfen, eben nur der fähig sein, der aus der Fülle seiner Beobachtungen jenen allgemeinen Begriff der Menschheit sich abgezogen hat, der ihn sicher lehrt, was überhaupt ein Mensch thun, was nicht thun könne, es sei denn, daß jemand mit bloßem Kopiren der Natur sich begnügen sollte, was nach Aristoteles der Würde der Poesie keineswegs angemessen ist.

Von diesen allgemeinen Regeln über die Schilderung der Charaktere in der Poesie sollten nun wir zur Behandlung des Dritten, was die Poesie nach Aristoteles zur Darstellung bringt, der Gedanken nehmlich, übergehn. Auch steht allerdings die Darstellung der Gedanken wie die des Charakters der Handelnden, in wesentlicher Beziehung zu dem Hauptzwecke der Poesie selbst, der Darstellung von Handlungen; denn im Denken und Wollen eines Menschen liegt der Grund zu seinen Handlungen, wer uns daher diese erklären will, muß nothwendig auch mit jenem uns bekannt machen [a]. Aber was Aristoteles hierher rechnet, das Beweisen und Widerlegen, die Mittel, wie man durch die Rede Leidenschaften erregt, das Vergrößern und Herabsetzen, alles dieß ist keineswegs der Poesie eigenthümlich, ja gehört ihr gar nicht einmal vorzugsweise an; die Rhetorik und die Lo-

a) Poet. 6, 7.

gik sind es, in welche die Theorie des hierbei zu beobachtenden Verfahrens gehört, und wie Aristoteles selbst in seiner Poetik [a], so müssen auch wir bei dieser Darstellung der Aristotelischen Kunstlehre in Bezug auf diese Gegenstände mit einer Hinweisung auf die hierher gehörigen Aristotelischen Schriften uns begnügen. Nichts also hindert, daß wir uns alsbald zur Betrachtung der Mittel, durch welche die Poetik Handlungen, Charaktere und Gedanken zur Darstellung bringt, hinwenden. Das eigenthümliche Darstellungsmittel aber der Poesie war die Rede; von dieser also ist jetzt zu handeln.

Die Rede ist das Darstellungsmittel, durch welches die Poesie von den übrigen nachahmenden Künsten sich unterscheidet? Wodurch aber unterscheidet sich die Rede der Poesie von der der Prosa, diese Frage fodert zuerst eine Antwort. Im Allgemeinen nun läßt sich zunächst das feststellen, daß die Sprache der Poesie sich erheben müsse über die gewöhnliche Rede [b], eine Bestimmung, gegen die, was die erhabene Gattung der Poesie anbetrifft, wohl auch nicht leicht jemand etwas einwenden wird; nur auf die Komödie und die ihr ähnlichen Dichtungsarten scheint sie nicht recht anwendbar zu sein, denn deren Inhalt bildet ja eben nach Aristoteles das Niedrige und Gemeine, und insofern nun also ihre Darstellung angemessen ist, d. h. den dargestellten Gegenständen entspricht, wird auch sie wohl niedrig und nicht erhaben sein müssen. Fragen wir indeß, wodurch nach Aristoteles der niedrige Styl in der Rede entsteht, so wird doch auch hierüber, glaube ich, unsere Ansicht sich etwas anders gestalten. Am klarsten, aber zugleich niedrig ist die Darstellung durch die

a) c. 19, 2. Freilich handelt Aristoteles hier immer noch über Vieles, was wir in einer Poetik am allerwenigsten suchen würden, denn wer würde die Elemente der Grammatik in einem solchen Werke suchen zu dürfen glauben, die c. 20. dargelegt werden? *b*) s. Rhetor. III, 2 am Schlusse und 3 im Anf. vgl. mit Poet. 22, 1.

eigentlichen Ausdrücke, lehrt Aristoteles in der Poetik, dagegen die durch Ausdrücke fremder Dialekte, durch Metaphern, durch Worte, die der Dichter selbst erfunden, durch veränderte Formen der Wörter im Allgemeinen weniger klar ist, aber auch das Niedrige vermeidet [a]. Woher nun aber kommt es, daß die so gestaltete Darstellung einen erhabeneren Charakter hat? Es ist das Ungewohnte, das Fremde, welches ihr nach Aristoteles Meinung diesen Charakter gibt. Immer nehmlich ist der Mensch ein Bewunderer des Entlegenen, des Fremden, mag es nun an Menschen oder an Worten sich zeigen, und was selten und ungewöhnlich ist, hält er oft schon deßhalb für etwas Großes und Vorzügliches [b]. Allein das Seltene und das Fremde bildet zugleich auch einen Gegensatz gegen das Einfache und Natürliche, auch die Darstellung also verliert durch zu häufige Anwendung desselben den Charakter der Einfachheit und Natürlichkeit, man merkt die Kunst und verliert das Vertrauen zu dem Redenden, der nicht mehr frei aus der Seele herausspricht. Wer aber hat dieß Vertrauen mehr nöthig, der Redner, dessen Hauptabsicht es ist, uns zu überzeugen, die Wahrheit seiner Worte uns unzweifelhaft zu machen, denen wir ohne Vertrauen zu der Wahrhaftigkeit des Redenden doch schwerlich vollkommen Glauben beimessen werden, oder der Dichter, der nach Aristoteles ausdrücklicher Bemerkung schon durch die metrische Form, in die er seine Gedanken zu kleiden pflegt, den Anspruch auf Täuschung aufgibt [c], und seine Dichtung als bloße Nachahmung der Wirklichkeit, als ein Werk der Kunst, nicht der Natur bezeichnet? Offenbar doch der erstere; weßhalb es denn auch keinem Zweifel unterliegen wird, daß er weit sparsamer die genannten Darstellungsmittel wird gebrauchen müssen, als der Dichter, der Dichter in welcher Gattung der Poesie es auch immer sein mag, denn alle

a) s. Poet. eben da. b) s. Rhetor. III. 2 im Anf.
c) s. Rhetor. III, 8 im Anf.

Poesie ist sich gleich in dieser Hinsicht, alle echte Poesie will eine freie Nachahmung sein der Wirklichkeit, nicht unmittelbare Darstellung eines Wirklichen, Gegebenen. Zu diesem Grunde gesellt sich nun auch noch ein zweiter, der aus der gänzlichen Verschiedenheit des Zweckes poetischer und prosaischer Darstellungen sich ergibt.

Alle Poesie geht, wie wir uns schon früher überzeugt haben, darauf aus, eine eigenthümliche Lust, theils durch die Kunst des Nachahmens an sich, theils auch auf andere Weise, in uns zu erzeugen; dieß ist aber keineswegs die Absicht der wirklichen Rede, eben so wenig der Geschichtschreibung und der übrigen Arten der prosaischen Darstellung. Diese wollen zunächst überzeugen und belehren, die Sprache also ist hier nur ein Mittel, die Gedanken des Redenden oder vielmehr die Sachen selbst, um die es sich handelt, darzulegen; die einfachste und klarste Darstellung deßhalb, die am wenigsten zur Sache hinzuthut, durch fremdartigen Reiz am wenigsten die Aufmerksamkeit von den Sachen selbst ablenkt, ist hier die beste; nur um der Verdorbenheit der Zuhörer willen erlaubt daher Aristoteles dem Redner einen mäßigen Gebrauch der Mittel, durch die die rednerische Darstellung an und für sich einen gewissen Reiz für den Zuhörer erhält [a]. Der Dichter dagegen, warum sollte er von dem, was die Sprache Anmuthiges und Süßes darbietet, nicht den freisten Gebrauch machen, warum sollte er es scheuen, die Aufmerksamkeit seines Publikums eben sowohl auf die Form der Darstellung wie auf die Sachen, die er darlegt, hinzuwenden, er, für den überhaupt die Sachen,

a) Rhetor. III, 1. *ἐπεὶ τό γε δίκαιον, μηδὲν πλείω ζητεῖν περὶ τὸν λόγον, ἢ ὥς μήτε λυπεῖν, μήτ' εὐφραίνειν· δίκαιον γὰρ, αὐτοῖς ἀγωνίζεσθαι τοῖς πράγμασιν. ὥστε τἄλλα ἔξω τοῦ ἀποδεῖξαι περίεργά ἐστιν· ἀλλ' ὅμως μέγα δύναται, καθάπερ εἴρηται, διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν.* Vgl. auch Rhetor. III, 8 im Anf., wo das Metrum in der Rede deßhalb verworfen wird, *ὅτι ἐξίστησι*, d. i. weil es die Aufmerksamkeit von der Sache selbst ablenkt; gegen den Gebrauch desselben in der Poesie aber wird natürlich nichts erinnert.

die er darstellt, nicht sowohl durch sich selbst, sondern durch die Kunstform, in der sie sich darstellen, das ist durch die Schönheit, welche aus ihrer künstlerischen Zusammenordnung sich entwickelt, Werth haben? Mit Recht also werden wir es als einen allgemeingeltenden Unterschied zwischen der poetischen und prosaischen Darstellung festhalten dürfen, daß die erste geschmückter und prangender sein darf, als die anderen; daß die Poesie einen höheren, von dem Gewöhnlichen abweichenderen Ton anstimmen darf und soll, als die Prosa. Eine vollkommen klare Ansicht indeß von dem Charakter der poetischen Darstellung kann natürlich nur aus der genaueren Betrachtung des Einzelen hervorgehn. Was zunächst die eigentlichen Ausdrücke anbetrifft, die der Poesie, wie wir sahen, im Allgemeinen am wenigsten zusagen, so wäre es doch thöricht zu meinen, daß der Dichter sich jemals ihrer ganz enthalten könne, denn abgesehn davon, daß wo ganz schlichte und einfache Menschen, Kinder und Sklaven, redend eingeführt werden, nie Schönrednerei, sondern nur die schlichteste, einfachste Redeweise an ihrer Stelle ist, so würde überhaupt jede Rede, aus der die einfachen und natürlichen Bezeichnungen der Dinge ganz verbannt wären, auf das Allerwunderlichste sich ausnehmen; bestände sie aus lauter Metaphern, so würde man in Räthseln zu reden scheinen, indem die gesuchtesten und darum unklarsten Bilder in die Rede würden aufgenommen werden müssen; wäre sie aus lauter Ausdrücken fremder Dialekte zusammengesetzt, so würde sie einen ganz ausländischen, fremdartigen Charakter annehmen [a]. Wie aber die eigentlichen Bezeichnungen der Dinge nie aus der Poesie können verbannt werden, so sind auf der anderen Seite auch die metaphorischen keineswegs ein ausschließliches Eigenthum der Poesie, sondern auch die Prosa darf sich ihrer, freilich immer nur sparsam, bedienen. Denn auch die gewöhnliche Rede macht ja vielfachen Gebrauch von dieser Art des Ausdrucks; wo daher nicht

a) Poet. 22, 4. vgl. Rhetor. III, 2. im Anfang.

wissenschaftliche Genauigkeit und Klarheit des Ausdrucks verlangt wird, welche freilich die Metapher nicht hat [a], da wird auch gegen den Gebrauch metaphorischer Ausdrücke durchaus nichts einzuwenden sein [b]. Ganz dasselbe gilt von dem bildlichen Ausdrucke [c], der überhaupt nur dadurch von dem metaphorischen sich unterscheidet, daß die Metapher an die Stelle des eigentlichen Ausdrucks tritt, während das Bild nur als ein Aehnliches zu diesem hinzugesellt wird; beide Arten des Ausdrucks sind vorzugsweise poetisch, ohne daß sie doch je der Prosa ganz dürften entrissen werden. Worin aber liegt der Reiz dieser Art sich auszudrücken? Aristoteles führt ihn, grade so wie den Reiz der Poesie und aller nachahmenden Kunst überhaupt, auf die Annehmlichkeit des leichten Lernens zurück; die eigentlichen Bezeichnungen der Dinge nehmlich, sagt er, sind uns hinreichend bekannt, wer sich ihrer also bedient, sagt uns nichts Neues, es ist die gewohnte Auffassung des Wesens der Dinge, die uns wieder entgegentritt; die Worte fremder Dialekte dagegen haben etwas Dunkles für uns; in der Mitte steht die Metapher, die bei dem Begriffe der Art uns zugleich an den der Gattung, bei dem der Gattung an den der Art, bei dem einer Art an den einer anderen und überhaupt immer noch an irgend einen verwandten Begriff erinnert. So wird denn der Geist theils in lebhaftere Thätigkeit versetzt, indem nun, statt des einfachen Begriffs [d], dieser und noch ein anderer und Vergleichung

a) Topik VI, 2. *πᾶν ἀσαφὲς τὸ κατὰ μεταφορὰν λεγόμενον.* Meteorol. II, 3. p. 357, 1. *ὁμοίως δὲ γελοῖον καὶ εἴτις εἰπὼν ἱδρῶτα τῆς γῆς εἶναι τὴν θάλασσαν οἴεταί τι σαφὲς εἰρηκέναι, καθάπερ Ἐμπεδοκλῆς· πρὸς ποίησιν μὲν γὰρ οὕτως εἰπὼν ἴσως εἴρηκεν ἱκανῶς (ἡ γὰρ μεταφορὰ ποιητικόν), πρὸς δὲ τὸ γνῶναι τὴν φύσιν οὐχ ἱκανῶς*, Vgl. auch Metaph. XII, 5. *b*) s. Rhetor. eben da: *τὸ δὲ κύριον καὶ οἰκεῖον καὶ ἡ μεταφορὰ μόναι χρήσιμοι πρὸς τὴν τῶν ψιλῶν λόγων λέξιν· σημεῖον δὲ, ὅτι τούτοις μόνοις πάντες χρῶνται.* *c*) den *εἰκόνες*, s. Rhetor. III, 4 im Anf. *d*) Rhetor.

beider mit einander ihn beschäftigt, theils ist auch, wenn die Metapher neu und glücklich erfunden ist, ein wirkliches Lernen damit verbunden, unerwartete Beziehungen zwischen verschiedenartigen Dingen werden nun von ihm entdeckt und über den metaphorisch bezeichneten Gegenstand selbst verbreitet sich oft dadurch ein ganz neues Licht [a]. Nur muß es freilich immer auch eine wirkliche und nicht zu fern liegende Aehnlichkeit sein, auf die die Metapher sich gründet, wenn sie wirklich Licht und Klarheit verbreiten soll. Kein geringes Lob also ist es fürwahr für einen Dichter, wenn man ihn glücklich im metaphorischen Ausdruck nennt; das ist etwas, was er von keinem Anderen lernen kann, das Genie muß hier das Beste thun und nächstdem die Uebung [b]. Von weit geringerer Bedeutung sind alle die übrigen Mittel, durch welche der Rede ein von dem Gewöhnlichen abweichender Charakter gegeben wird. Auch selbst der bildliche Ausdruck, der mit den metaphorischen doch so nahe verwandt ist, kann ihm an Kraft nicht gleichgestellt werden wegen der Weitläuftigkeit, an der er leidet, und weil er weniger zum Aufsuchen der Aehnlichkeit anreizt, wenigstens nicht dazu nöthigt, wie die Metapher, die sich gradezu an die Stelle des eigentlichen Ausdruckes setzt [c]. Die Worte aus fremden Dialekten aber, die die Prosa gar nicht brauchen kann, werden von dem Dichter zu dem Zwecke, der Poesie einen ungewöhnlichen, darum erhabenen und feierlichen Klang mitzutheilen, allerdings angewendet werden dürfen, aber sonst wird auch nichts durch sie erreicht, und immer werden sie im Allgemeinen nur dem Epos, nur sehr selten dem Dialog im Drama, der doch auf Nachahmung der Sprache des gewöhnlichen Lebens sich

III, 10. im Anf. vgl. Poet. 21, 7 ff. *a*) s. Topik VI, 2. ἡ μεταφορὰ ποιεῖ πως γνώριμον τὸ σημαινόμενον διὰ τὴν ὁμοιότητα. *b*) Poet. 22, 17. vgl. Rhetor. III, 10. ποιεῖν μὲν οὖν ἔστι τοῦ εὐφυοῦς ἢ τοῦ γεγυμνασμένου· u. c. 2. καὶ λαβεῖν οὐκ ἔστιν αὐτὴν παρ᾽ ἄλλου. *c*) Rhetor. III, 10.

gründet, wohl anstehen [a]. Noch seltener wird der Dichter Worte, die er selbst erst erfunden, anwenden können [b], es müßte denn die Neuheit des Wortes bloß in der eigenthümlichen Zusammensetzung sonst bekannter Wörter bestehn; doch sind auch zusammengesetzte Wörter [c], namentlich mehrfach zusammengesetzte immer nur sparsam anzuwenden; sie haben etwas Pomphaftes, vornehmlich aber ist es der äußere Schall, das Volle und Mächtige ihres Klanges, wodurch sie imponiren; am meisten eignen sie sich daher für den Dithyramben, der in dem Rauschenden und Stürmenden eben seine Eigenthümlichkeit hat, obwohl sie auch sonst in der Sprache der Begeisterung und kräftigen Leidenschaft, die allem Großen und Mächtigen sich verwandt fühlt, nicht unpassend erscheinen werden [d]. Dieß nebst der häufigen Anwendung bezeichnender, malender Epithete [e] sind die Mittel, vermöge deren nach der Poetik die dichterische Sprache sich über die gewöhnliche erhebt; nur eins, ein scheinbar sehr geringfügiges, wird noch hinzugefügt, dem aber Aristoteles doch nicht geringen Werth beilegt, die Abänderung nehmlich der Form, die gewöhnlich die Wörter haben, durch Zerdehnung oder Abkürzung oder auf ähnlichem Wege [f]. Dadurch nehmlich empfiehlt sich nach Aristoteles

a) s. Rhetor. III, 1. am Schlusse u. Poet. 22, 18. 19. *b*) Poet. 21, 17. *c*) διπλᾶ ὀνόματα. *d*) s. Rhetor. III, 8 am Schlusse. *e*) s. Rhetor. III, 3. wo es heißt, „die weiße Milch" zu sagen, sei in der Poesie ganz passend, während es in der Prosa frostig erscheine. Die ratio fügt zwar Aristoteles nicht hinzu, ohne Zweifel jedoch ist es die, daß uns die Prosa nicht Anschauungen sondern Begriffe geben will. Auffallender ist es, daß dem πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν Aristoteles nicht die Gränze bestimmt, die es in der Prosa beschränkte, (s. Rhetor. III, 11.) da es doch sicher vorzugsweise des Dichters Sache ist, Alles in Leben und Bewegung zu versetzen, nur Wirksames und Thätiges uns entgegen zu führen. Leider fehlt überhaupt den meisten dieser Bestimmungen über die Eigenthümlichkeiten des Ausdrucks die Schärfe und Begründung, die nöthig wäre, wenn sie uns wahrhaft fördern sollten. *f*) die ἐπεκτεταμένα, ἀφῃρημένα und ἐξηλλαγμένα, s. Poet. 21, 18 ff.

dieß Verfahren, daß die Rede durch dasselbe den vulgären Charakter [a] verliert, ohne doch von ihrer Klarheit irgend etwas einzubüßen, die ihr die anderen Mittel alle mehr oder minder entziehen [b].

Nach diesen allgemeineren Auseinandersetzungen hätten wir nun noch die einzelen Gattungen der Poesie jede besonders zu betrachten, aber bekanntlich ist es nur die Tragödie, der der Scharfsinn des großen Philosophen noch heut zu gut kommen kann; die Theorie der Tragödie also allein wird hier nach Aristoteles ausführlich dargelegt werden können. Mit ihr aber ist, wie nicht minder bekannt, bei Aristoteles die des Epos auf das Engste verflochten, in der Theorie der Tragödie ist auch die des Epos vollständig enthalten, denn alle Bestandtheile des Epos sind auch Bestandtheile der Tragödie, nur daß die Tragödie noch einige ihr eigenthümliche Bestandtheile hat und überhaupt in der äußeren Form manche Differenzen zwischen beiden Dichtungsarten obwalten [c]. Diese Unterschiede nun lassen sich mit wenigen Worten in's Licht stellen, ohne daß, insofern nur die Aristotelischen Ansichten dargelegt werden sollen, eine abgesonderte Behandlung einer jeden von beiden Dichtungsarten nöthig wäre.

Folgendes ist die Definition, die Aristoteles von der Tragödie gibt: eine Tragödie ist eine Nachahmung einer gewichtigen und in sich abgeschlossenen Handlung, die schon einen bedeutenderen Umfang hat, durch das Mittel der Rede, die in jedem ihrer einzelen Theile durch besondere Reize verschönt ist, von Handelnden und nicht vermittelst der Erzählung, durch Mitleid und Furcht die Reinigung der Leidenschaften der Art vollbringend [d].

a) τὸ ἰδιωτικόν. *b*) s. Poet. 22, 8. 9. *c*) Poet. 5, 10. μέρη δέ ἐστι τὰ μὲν ταὐτὰ, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας· διόπερ ὅστις οἶδε περὶ τραγῳδίας σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν. Vgl. eben da 7 und c. 23, 24 u. 26. *d*) Wenn übrigens hier Aristoteles sagt „περὶ τραγῳδίας λέγωμεν, ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρη-

In dieser Begriffsbestimmung nun wird uns Manches bereits vollkommen klar sein und nur einige Punkte werden noch einer näheren Beleuchtung bedürfen.

Mitleid und Furcht soll die Tragödie erregen; wie wird sie dieß können? Ohne Zweifel nur durch Darstellung von Leiden und Unglück; nur macht dieß allein noch keine Tragödie, sondern, in jeder Tragödie ist nach Aristoteles ein Glückswechsel, das ist ein Übergang von Glück zu Unglück oder von Unglück zum Glücke, nothwendig [a]. Wozu aber ein Wechsel des Glücks, wenn doch die lebendige, vergegenwärtigende Darstellung von Leiden und Unglück allein schon hinreichen würde, Mitleid und Furcht zu erregen, was die Tragödie beabsichtigt? Wir betrachten zuerst den ersten Fall, der auch nach Aristoteles allein vollkommen tragisch ist, so daß wir zunächst die Frage zu beantworten haben, warum der Übergang von Glück zu Unglück, nicht Leiden und Unglück schlechthin darzustellen, die Tragödie sich zur Aufgabe mache? Wir brauchen uns aber nur an frühere Erörterungen zu erinnern, um dieß zu begreifen. Furcht wird in uns erregt, das sahen wir, wenn wir wahrnehmen, wie auch Größere, d. i. Mächtigere, Glücklichere, Berühmtere als wir, vom Unglück ereilt wurden und zwar zu einer Zeit, wo sie es am wenigsten vermeinten [b]. Entstehen sehen müssen wir also das Unglück, mit erleben den Wechsel des Geschicks, wie über den Sichern, Sorglosen, ganz glücklich sich Wähnenden das Unglück hereinbricht, er weiß nicht wie und von wo, um von der Furcht durchschauert zu werden, die die Tragödie in uns erregen will. Wie aber steht es um

μένων τὸν γιγνόμενον ὅρον τῆς οὐσίας, so ist dieß in Bezug auf die übrige Definition zwar richtig, daß aber die Tragödie Furcht und Mitleiden erregen und reinigen solle, war im Vorigen doch auch noch nicht einmal angedeutet worden. Schwerlich konnte Aristoteles in einem vollkommen ausgearbeiteten Werke solche Nachlässigkeiten sich zu Schulden kommen lassen. *a*) f. Poet. 7, 12. *b*) Rhetor. II, 5. vgl. Poet. 13, 5.

den zweiten Fall, die Darstellung eines Überganges von Unglück zum Glück durch die Tragödie? Wird nicht hier die tragische Empfindung, die uns Anfangs vielleicht ergreift, bald von einer ganz entgegengesetzten Seite verdrängt werden, wird es nicht den Anschein haben, als habe der Dichter mit unserem Mitleide und unserer Furcht, wenn er überhaupt auf diesem Wege solche Empfindungen in uns zu erregen im Stande ist, nur sein Spiel treiben wollen? Dieß war in der That die Meinung des großen Aristoteles; entschieden mißbilligend äußert er sich über die Tragödien mit glücklichem Ausgang; in der Komödie wohl, nicht aber in der Tragödie könne Versöhnung der erbitterten Feinde, ein ganz friedlicher und erfreulicher Zustand, wo niemand durch den Andern stirbt, den Schluß bilden; zu tadeln wären deßhalb die Dichter, welche der tragischen Handlung einen solchen Ausgang gäben; mehr auf die Wünsche ihres Publikums, welches die, so zu sagen bequemere Lust [a], welche der glückliche Ausgang gewähre, vorziehe, als auf die Foderungen der Kunst, die jede Gattung rein gehalten, mithin auch der Tragödie die ihr zugehörige Lust gesichert wissen will, achteten solche Tragödiendichter; großes Lob dagegen verdiene Euripides, in dessen Tragödien meist ein unglücklicher Ausgang sich finde, weßhalb auch kein Dichter in höherem Grade tragisch sei als er [b]. Nicht allein aber der ganz heitere und friedliche Ausgang wird von Aristoteles gemißbilligt, sondern auch ein solcher Schluß, der für einen Theil der handelnden Personen erfreulich, für den anderen traurig sei. Denn angenommen, er sei erfreulich für die Schlechteren, traurig für die Besseren; dann würde die Tragödie die Gestalt annehmen, die Aristoteles ganz verwirft; wenn nehmlich der Schlechte aus Unglück zum Glücke gelangt, so erregt dieß gar keine tragischen Gefühle, weder menschliche

a) Darauf deuten die Worte hin, diese Art der Tragödie sei die erste *διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν.* *b*) Poet. 13, 8 : 13.

Rührung, noch Mitleid, noch Furcht [a]; noch schlimmer aber wird die Sache hier, wo dem Schlechteren der Bessere auf diese Weise entgegengestellt wird, denn offenbar würden wir bei dem Besseren in diesem Falle der Fehler, die etwa auch ihm beigelegt werden, wenig gedenken, er, dem die Schlechteren zur Folie dienen, würde uns wie ein Unsträflicher erscheinen, das Glück der Schlechten würde die Betrachtung, daß sein Unglück doch nicht ganz unverdient sei, gar nicht in uns aufkommen lassen, zu dem vorher erwähnten Fehler also würde sich in einer solchen Tragödie noch ein zweiter gesellen, das Unglück des Unsträflichen, des Guten, welches weder Mitleid noch Furcht erregt, würde uns als etwas rein Gräßliches erscheinen, nur Grausen, nichts von der tragischen Lust würden wir empfinden [b]. Im anderen Falle aber, wenn nehmlich der Ausgang für die Bessern erfreulich, für die Schlechtern traurig wäre, würden wir doch auch von der tragischen Furcht und dem tragischen Mitleide wenig fühlen, denn offenbar würde der Antheil an den Guten lebhafter sein als an den Schlechteren, die Empfindung für diese würde durch den Antheil an jenen zurückgedrängt werden, gesetzt auch, daß wir es nicht mit ganz schlechten Menschen, für die man überhaupt nie wirkliches Mitleid empfindet, weil sie ihr Unglück wohl verdient haben, zu thun hätten. Dazu kommt nun noch, daß in einer solchen Tragödie auch die Einheit des Interesses fehlen würde [c], denn wenn die Schlechten oder die Guten nicht bloß Nebenpersonen sind, in welchem Falle ihr Glück oder Unglück uns überhaupt nur ganz schwach berühren würde, so vertheilt sich unser Interesse unter Beide, es geht die Einheit der Empfindung für unser Gemüth verloren, und natürlich schwächt auch immer ein Gefühl das andere.

In der Nothwendigkeit nun, daß ein Glückswechsel

a) Poet. 13, 3. *b*) Poet. 13, 2. *c*) Der μῦθος würde διπλοῦς sein, sagt Aristoteles Poet. 13, 6.

in jeder Tragödie sich darstelle, ist zugleich das Gesetz der Konstruktion der Tragödie enthalten. Die Hauptsache nehmlich ist die Darstellung des Glückswechsels selbst; aber der Glückswechsel muß doch auch vorbereitet, motivirt erscheinen, Verhältnisse, Umstände, Ereignisse der verschiedensten Art weiß der Dichter durch geheime Fäden, mit denen er sie umspinnt, so untereinander zu verweben und zu verschlingen, daß ein Knoten des Geschickes sich bildet [a], daß in einem Punkte alles Zerstreute sich vereinigt, nach einem Punkte Alles hinzielt; so wird eine wichtige Entscheidung, eine Umwälzung des Geschickes von Jedem ungeduldig erwartet werden, jedem natürlich und nothwendig erscheinen. Freilich aber braucht die Schürzung des Knotens in ihrem ganzen Umfange nicht grade immer ein Werk des Dramas selbst zu sein, die vorbereitenden Ereignisse werden oft großen Theils außer und vor das Drama fallen, so daß sie im Drama selbst nur angedeutet oder etwa durch einen Gott vor dem Anfange der Handlung die Zuschauer mit ihnen bekannt gemacht werden, Letzteres dann vornehmlich, wenn sie ihrer Natur nach unbekannt, Menschenaugen verborgen sind. Dagegen muß die Lösung natürlich ganz und vollständig in dem Drama gegeben sein, entwirren muß sich der geschürzte Knoten, das Ziel, welchem Alles auf geheimnißvollen Wegen von dem Dichter entgegengeführt wurde, muß wirklich erreicht werden, so daß wir nun Plan und Absicht in Allem, was uns früher unerklärbar war, erkennen, daß die süße Befriedigung der Aufhellung aller Dunkelheiten uns zu Theil wird. Und nicht wunderbare übernatürliche Ereignisse, Veranstaltungen höherer Mächte müssen es sein, durch welche der Glückswechsel, der der eigentliche Ziel=

a) Aristoteles nennt dieß die δέσις od. πλοκή, die also mit der λύσις zusammen den Inhalt der Tragödie bildet, Poet. 18, 8. Natürlich wird durch diese πλοκή, die in jeder Tragöde sich finden muß, die Tragödie noch nicht πεπλεγμένη; dazu macht sie erst die Peripetie, wovon nachher.

punkt des Dramas ist, herbeigeführt wird, nichts als das reine Ergebniß seiner Prämissen muß er sein, nothwendig und naturgemäß muß er aus der ganzen Anlage des Stückes folgen. Damit soll ihm aber doch keineswegs etwa die Natur der logischen Konsequenz beigelegt werden, die Lösung ergibt sich aus der Verwickelung, aber was wäre das für ein Knoten, für eine Verwickelung, wo die Lösung schon während der Verwickelung mit Sicherheit sich voraussagen ließe; die Befriedigung der Aufhellung des Dunkeln ist es ja eben, wie wir gesehen haben, die uns die Lösung gewähren soll. Nicht also allein solche Ereignisse, die ihre Tendenz klar zu erkennen geben, auch solche, die in Dunkel gehüllt hervortreten, ja selbst solche, die das Entgegengesetzte von dem zu sein scheinen, was sie wirklich sind, werden den Glückswechsel in der Tragödie herbeiführen können. Die zuletzt genannte Art von Ereignissen ist es, die mit dem Namen der Peripetieen von Aristoteles bezeichnet werden; eine Peripetie nehmlich ist nach ihm die Verkehrung dessen, was geschieht, in sein Gegentheil, der glückliche Ausgang einer unglückdrohenden Handlung und umgekehrt, und es gründet sich bei ihm eine besondere Eintheilung der Tragödien darauf, ob eine Peripetie, (nebst Erkennungen, von denen weiterhin zu handeln ist) in ihnen sich findet oder nicht; indem die Tragödien, in denen Peripetieen sich finden, verflochtene, die, welche ohne Peripetie sind, einfache oder gleichmäßige bei ihm heißen. So ist eine verflochtene Tragödie der König Ödipus, da grade die Nachricht, die so erfreulich für Ödipus zu sein scheint, indem sie von einer großen Furcht ihn befreit, die Nachricht nehmlich daß Polybus und Merope nicht seine Eltern wären, ganz wider den Willen des Boten, der sie bringt, die Entdeckung des Entsetzlichen herbeiführte [a].

[a]) Der Begriff der Peripetie, der nach der von Aristoteles gegebenen Definition, noch mehr aber nach den Beispielen, die er

Nicht allein zulässig aber findet Aristoteles Tragödien, die durch Peripetieen verwickelter werden, er gesteht ihnen auch den Vorzug zu vor der einfacheren Gattung [a], und zwar aus Gründen, die tief in seiner ganzen Ansicht von dem Wesen der Tragödie wurzeln. Die Tragödie mit einer Peripetie ist Furcht und Mitleid zu erregen in höherem Grade fähig als die einfachere Form der Tragödie, denn wenn die tragische Furcht auf der Überzeugung ruht, daß wir nie, unter keinen Umständen,

hinzufügt, wohl nicht zweifelhaft sein kann, scheint doch nicht durchweg richtig aufgefaßt worden zu sein. Wenigstens begreift man nicht, wie Gräfenhan zu dieser Stelle auf den Schluß des 7ten Kapitels verweisen kann, wo doch nur festgesetzt worden war, daß überhaupt eine *μεταβολή* oder *μετάβασις*, ein Übergang von Glück zu Unglück oder umgekehrt, in jeder Tragödie sich finden müsse, davon ist doch die *μεταβολὴ τῶν πραττομένων εἰς τὸ ἐναντίον*, von der hier Aristoteles spricht, sehr verschieden, und es kann also das *ὥσπερ εἴρηται* auf jene Stelle unmöglich hinweisen. Doch sagt auch schon Hermann in Bezug auf diese Worte „spectat ad VII, 12," nur fügt er hinzu „et magis etiam fortasse ad IX, 11," eine Stelle, die allerdings weit eher hierher gehört. Da indeß eine Definition der Tragödie doch auch dort nicht gegeben ist, so scheint mir das *ὥσπερ εἴρηται* zu den Anzeichen zu gehören, aus denen der unvollkommene Zustand, in dem die Poetik auf uns gekommen, klar hervorgeht. Auch Lessing übrigens scheint den Begriff der Peripetie nicht scharf und genau aufgefaßt zu haben, denn schwerlich würde er sonst Peripetie mit Glückswechsel übersetzt und nichts weiter hinzugefügt haben, als: was darunter zu verstehen sei, zeige das Wort genugsam, s. Werke 24, S. 275., noch weniger aber konnte er sonst das, was Aristoteles im Allgemeinen von der *μετάβασις* sagt, die von Glück in Unglück sei die beste, so ohne Weiteres auf die Peripetie übertragen, über die Aristoteles gar nichts Näheres bestimmt, wie er dieß S. 27 u. 77 thut. — Eine Peripetie findet Statt, wenn eine Handlung das nicht erreicht, was sie bezweckt, eine Begebenheit nicht zu dem Ziele führt, dem sie entgegenzuführen schien, sondern grade zu dem entgegengesetzten, nicht jeder Glückswechsel also ist eine Peripetie oder beruht auf ihr. *a*) Poet. 13, 2. *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην εἶναι κ. τ. λ.*

vor Unglück uns sicher dünken dürfen, so ist wohl nichts geeigneter diese Überzeugung nachdrücklich uns einzuprägen, als wenn Ereignisse, die, glückverkündend, in Unheil enden, uns vor Augen geführt werden; auch unser Mitleid aber wird natürlich desto lebhafter sein, je tiefer und heftiger der Schmerz ist, der uns zur Theilnahme auffodert; den tiefsten Schmerz nun wird offenbar der empfinden, der das, was ihm als Glück und Freude erschienen, in Leid und Verderben sich verkehren sieht, sein Schicksal also, das Scheinglück, von dem er keinen Genuß hatte, und das Unglück, das er nun nur um so schmerzlicher empfindet, wird ohne Zweifel den mächtigsten Eindruck auf unser Gemüth machen [a]. Doch auch noch aus einem anderen Grunde ist die Tragödie mit Peripetie der einfacheren Form vorzuziehn. Die **Peripetieen** gehören nach Aristoteles zu den **Verwunderung erregenden Dingen**, und sind darum angenehm [b]. Nun bezeichnet zwar Aristoteles in der Rhetorik, wo er bei Aufzählung alles dessen, was als angenehm gelten könne, auch der Peripetieen Erwähnung thut, die Peripetieen, von denen er spricht, keinesweges mit bestimmten Worten als die der tragischen Kunst. Jedenfalls aber ist doch nicht von dem Eindrucke, den solche Ereignisse auf den, welchen sie unmittelbar betreffen, und die ihm zunächst Stehenden machen, die Rede, denn in ihrer Seele wird Schmerz und Verzweiflung eine Verwunderung, die irgend angenehm wäre, wohl schwerlich aufkommen lassen. Nur an die Empfindungen also des ruhigeren Zuschauers in solchen Fällen wird gedacht werden können, immer

a) Poet. 9, 11. ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις, ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεινῶν, ταῦτα δὲ γίγνεται μάλιστα τοιαῦτα, ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν. vgl. Rhetor. II, 8, wo unter die Dinge, ἐφ' οἷς ἐλεοῦσι, besonders auch gezählt wird τὸ ὅθεν προσῆκεν ἀγαθόν τι πρᾶξαι, κακόν τι συμβῆναι u. τὸ ἢ μηδὲν γεγενῆσθαι ἀγαθὸν ἢ γενομένων μὴ εἶναι ἀπόλαυσιν. b) Rhetor. I, 9. geg. das Ende.

aber wird es doch vor Allem die Tragödie sein, die nur ein Bild der Wirklichkeit ist, die den Genuß der Süßigkeit einer solchen Verwunderung uns unverkümmert zu Theil werden läßt.

Wie aber, wird denn wirklich die Peripetie in der Tragödie in dem Zuschauer Verwunderung zu erregen im Stande sein? Das würde doch nur dann der Fall sein, sollte man meinen, wenn sie für ihn selbst etwas Überraschendes, Unerwartetes an sich trüge. Wenn aber im Ödipus z. B. diesen die Nachricht erfreut, daß Merope nicht seine Mutter ist, weiß denn der Zuschauer nicht gleich, daß seine Freude keine gegründete, daß Jokaste, seine Gemahlin, auch seine Mutter ist? Weiß er es nicht durch die Sage selbst, die keinem Griechen unbekannt sein konnte? Ja angenommen auch, daß er von ihr keine Kunde hätte, werden nicht den aufmerksamen Zuschauer die Andeutungen, die das Stück selbst gibt, die Lösung haben errathen lassen, noch ehe er zu jener Stelle, wo dem Ödipus sein Irrthum benommen wird, gekommen ist? Müssen nicht die Worte, die der Seher Tiresias zu Ödipus spricht, ohne es zu wissen, pflege er den empörendsten Umgang mit dem, was durch die engsten Bande der Natur mit ihm vereinigt sei, in Verbindung mit der Erzählung des Ödipus von den Zweifeln, die über seine Abkunft von Polybus und Merope erhoben worden wären, vor Allem aber mit der Kunde von dem Orakel, daß ihm seinen Vater zu tödten und mit seiner Mutter sich zu vermälen bestimmt sei [a], jedem aufmerksamen Hörer weit eher als dem Ödipus selbst es klar gemacht haben, daß nicht Merope, sondern Jokaste seine Mutter sei, so daß wenn der Bote kommt mit der Nachricht, daß Merope in der That nicht seine Mutter sei, weder diese Nachricht noch das, was sich dann daraus entwickelt, für ihn etwas Neues und Überraschendes sein kann? Und besteht nicht eingestandenermaßen

a) Kön. Ödip. V. 366, 780, 793.

eben darin ein gut Theil der poetischen Kunst, den Hörer oder Leser immer schon im Voraus ahnen und errathen zu lassen, was kommen wird; wie, sollte also Verwunderung durch Peripeticen zu erregen eine Tragödie beabsichtigen können? — Es ist nicht eben schwer, diese Einwendungen, wie gewichtig sie auch im ersten Augenblick scheinen, zu beseitigen. So wenig die Furcht und das Mitleid, welches die Tragödie erregt, den Affekten dieses Namens gleicht, die durch wirkliche Leiden in uns erzeugt werden, — denn aus der tragischen Furcht und aus dem tragischen Mitleid geht nach Aristoteles Lust hervor, während sonst Furcht und Mitleid Unlust sind, wie wir früher gesehn haben, — eben so wenig ist **die tragische Verwunderung** ganz eins mit dem, was wir sonst meist mit diesem Namen zu bezeichnen pflegen. Verwunderung nehmlich erregt allerdings vorzugsweise alles Neue, Fremde, das plötzlich und unerwartet uns entgegentritt, insofern es zugleich überhaupt bedeutend genug ist, um unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen; aber es gibt auch Dinge, die ohne den Reiz der Überraschung Verwunderung zu erregen im Stande sind, die nehmlich, welche in sich wunderbar, bedeutsam zugleich und doch nicht klar in ihrer Bedeutung sind. In dem einen wie in dem anderen Falle nehmlich ist es das lebhafteste Verlangen zu lernen, die Begierde nach Aufschluß, — sie, die nach Aristoteles für die Verwunderung charakteristisch ist [a],

a) s. Rhetor. I, 11. *ἐν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν μαθεῖν ἐστιν.* Daß nehmlich das *μαθεῖν* hier nicht für unecht zu erklären ist, wie in der Tauchnitzischen Ausgabe geschieht, wie denn auch der lat. Übersetzer, Riccobonus, es nicht gehabt haben muß, scheint mir schon nach innern Gründen keinem Zweifel zu unterliegen. Worin hätte nehmlich sonst überhaupt die Verbindung des *θαυμάζειν* mit dem *μανθάνειν* in der genannten Stelle ihren Grund, wenn Aristoteles nicht beide Begriffe auch in innere Verbindung setzte? Denn daß er wegen an und für sich klarer Verwandtschaft beide zusammenstellte, ist wohl nicht anzunehmen; ein solches Verhältniß findet in der That zwischen ihnen nicht Statt. Dazu kommt nun noch, daß das *μαθεῖν* nach dem *ἐπιθυμεῖν* wohl leicht ausfallen

die sich unserer bemächtigt. Merkwürdig aber und wunderbar in hohem Grade wird es uns immer erscheinen und zu nachdenklichem Sinnen uns veranlassen, wenn das, was Glück und Freude zu bringen verhieß, grade in das Gegentheil sich umkehrt, wenn wir sehen, wie Hoffnungen erregt werden, nur damit sie im nächsten Augenblicke der Zerstörung anheimfallen, wie einem Ödipus die Furcht vor Verübung der schrecklichsten Verbrechen von der Brust gewälzt wird, nur damit der nächste Moment sie auf das Schauerlichste an ihm erfülle. Doch selbst des Reizes der Überraschung wird die tragische Verwunderung nicht ganz entbehren. Denn sei es nun, daß wir, durch die Sage belehrt, vorherwissen, welche Geschicke des Dichters Hand vor uns entrollen wird, sei es daß er uns schon vorher ahnen und errathen läßt, was später unseren Blicken sich darstellt, was ist dieß trockene und unbestimmte Wissen, was ist dieß dämmernde Ahnen und Vermuthen anders im Vergleich mit dem Offenbarwerden, der Erfüllung des Geahneten, was ist es anders als ein matter, farbloser Traum gehalten gegen die energische, vollkräftige Wirklichkeit? Und wie, es sollte uns nicht mehr überraschen das Große und Wunderbare, das wir in leibhafter Gestalt nun plötzlich uns entgegentreten sehen, weil ein Traum es uns vorher in dunkelen Andeutungen hatte ahnen lassen?

Sehen wir nun wohl ein, wie die verflochtene Tra-

konnte. Übrigens scheint auch durch äußere Auktorität *μαθεῖν* sehr gut geschützt zu sein, Bekkers Handschriften wenigstens müssen es alle gehabt haben. Aber wie, genügt denn das überhaupt zur Erklärung des Reizes der Verwunderung zu sagen, daß sie ein *ἐπιθυμεῖν* sei, mag nun das *μαθεῖν* hinzugesetzt werden oder nicht? Wird ein Verlangen nach Erkenntniß angenehm sein, auch dann wenn gar keine Aussicht zu dessen Befriedigung da ist, das *θαυμάζειν* angenehm, wenn es ein reines *ἀπορεῖν* ist? (s. Metaph. I, c. 2.) Dieß konnte Aristoteles unmöglich meinen, wir werden also wohl auf den Zusatz *ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ* zu dem *ἡδὺ τὸ θαυμάζειν* achten müssen; dann ist dieß *ἐπιθυμεῖν* angenehm, wenn die *ἐλπὶς τοῦ τεύξεσθαι* (s. oben in demselben Kapitel der Rheto-

gödie durch die Peripetieen, deren sie sich bedient, einer stärkeren und mannigfaltigeren Einwirkung auf das Gemüth sich versichert halten darf: so müssen wir doch, um ein vollkommen richtiges Urtheil über sie fällen zu können, auch das andere Mittel, wodurch sie ihr eigenthümliche Effekte hervorbringt, die *Erkennungen* nehmlich, zuvor näher betrachtet haben. Es kann aber nach Aristoteles der Begriff der Erkennung doppelt, entweder enger oder weiter, aufgefaßt werden. Eine Erkennung im engern Sinne ist die Verwandlung des Nichtwissens, wer jemand sei, in Kenntniß seiner Persönlichkeit; im weitern Sinne aber kann ich unter Erkennung auch überhaupt die Verwandlung meiner Unkenntniß in Bezug auf irgend einen Gegenstand in Kenntniß verstehn; auch bei unbeseelten und allen möglichen Gegenständen kann eine Erkennung vorfallen und nicht nur, wer jemand ist, kann ich erkennen, sondern auch ob er etwas gethan hat oder nicht [a]. Die wichtigste Art der Erkennung bleibt

rik) damit verbunden ist. Nur braucht es freilich nicht eben ein vollkommen befriedigender Aufschluß zu sein, den wir zu erwarten haben. *a*) Es kann nicht geläugnet wer, daß der oben ausgesprochene Gedanke von Aristoteles in der hierher gehörigen Stelle, Poet. **11**, **4**-8, mit genügender Klarheit durchaus nicht ausgedrückt worden ist. Weit mehr schon wäre dieß der Fall, wenn wir durch eine Transposition, dieß von Hermann in der Poetik so oft zur Aufhellung von Dunkelheiten angewendete Mittel, uns zu helfen suchten. Ich schlage nehmlich vor, die Worte „*ἐπεὶ δὴ* (besser wohl *δὲ*) *ἀναγνώρισις κ. τ. λ.*" gleich hinter „*ὡς ἔχει ἐν τῷ Οἰδίποδι*" zu stellen. Dadurch wird das gewonnen, daß nun schon deutlich von der Erkennung zwischen Personen die Rede gewesen ist, ehe Aristoteles sagt: *εἰσὶ μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις*, die Bedeutung des Gegensatzes also ist dann weit klarer; denn in der Definition der *ἀναγνώρισις* deuten doch die Worte *ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν* auf diese Art der Erkennung nur eben hin, bezeichnen sie keineswegs mit Bestimmtheit. Und wie, wenn diese Definition eben die für die *ἀναγνώρισις* im engeren Sinne sein soll, worauf soll sich da das „*ὥσπερ εἴρηται*" hinter „*καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἐστιν*" beziehen? Doch nicht, wie allerdings Hermann (zur Poetik S. **125**) will, eben auf jene Definition? Dann müßte ja diese, die doch ein Ganzes

indeß immer die zuerst genannte; denn sie ist es, die in der Regel den entschiedensten Einfluß auf die ganze Handlung haben wird, sie ist es, welche die Verhältnisse der Freundschaft und Feindschaft, in denen die Hauptpersonen des Dramas nothwendigerweise zu einander stehen werden, sehr oft entschieden umzukehren und dadurch ihren ganzen Bestrebungen eine von der früheren durchaus verschiedene Richtung zu geben im Stande sein wird.

Nachdem wir uns nun den Begriff der Erkennung bei Aristoteles klar gemacht haben, wird es auch nicht schwer sein, über die Wirkung, die sie auf das Gemüth ausüben werden, in's Klare zu kommen. Die Einwirkung der Erkennungen auf das Gemüth des Zuschauers wird der der Peripeticen beinah gleich sein. Bei beiden ist es das Plötzliche der Umwandlung eines Zustandes in den ihm entgegengesetzten, welches Staunen und Verwunderung in uns hervorbringen wird, bei der Erkennung natürlich dann um so mehr, wenn eben eine gänzliche Umwandlung der Verhältnisse der Personen, die nun einander erkennen, mit der Erkennung verknüpft ist [a]. Daß aber in vielen Fällen Erkennungen auch Mitleid und Furcht zu erregen gar sehr geeignet sein werden, leuchtet von selbst ein, noch klarer aber wird es uns werden, wenn wir die einzelen Fälle der Erkennung nun wirklich durchgehen werden. Vornehmlich nun unterscheiden sich die Erkennungen von einander durch die **Art, wie die Erkennung herbeigeführt wird**, und die verschiedene Beschaffenheit der Kennzeichen, woran man einander erkennt. Die beste Art der Erkennung nehmlich ist entschieden die, wo Handlungen und Begebenheiten, die zu dem ganzen organischen Zusammenhange des Stückes nothwendig gehören, die Erkennungen herbeiführen, wie

sein will, in zwei ganz von einander verschiedene Theile zerfällt werden, wovon der eine die engere, der andere die weitere Fassung des Begriffs enthielte, was doch rein unmöglich ist. *a*) Poet. 11. 7. *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις* (nehmlich *ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως*) *ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον.*

z. B. in der Taurischen Iphigenie, wo Orestes die Schwester erkennt durch den Auftrag, den sie dem Pylades gibt, einen Brief zu bestellen an den ihrer Meinung nach in Griechenland befindlichen Bruder; durchaus unnatürlich würde es natürlich hier sein, gäbe sie dem von ihr geretteten Griechen nicht einen solchen Auftrag. Dieser Art der Erkennung am nächsten kommt nach Aristoteles die, welche auf einem Schlusse beruht, wie die in Choephoren des Äschylus, wo Elektra erkennt, daß Orestes gekommen sei, an einer Locke, die sie auf dem Grabmal ihres Vaters findet; diese Locke nehmlich hat die größte Ähnlichkeit mit denen ihres eignen Haares, einer also, der ihr sehr ähnlich, ist gekommen, dieß ist aber niemand als Orestes, also ist Orestes gekommen. Außer diesen beiden aber verwirft auch noch eine Art von Erkennung Aristoteles nicht gänzlich, wenn nehmlich durch irgend eine äußere Veranlassung Erinnerungen in jemandem geweckt werden, die Gemüthsbewegungen in ihm zur Folge haben, welche, wer er ist, verrathen oder wenigstens ahnen lassen, wie bei Odysseus während seines Aufenthalts bei den Phäaken, in dem Alcinous durch die Thränen, die er bei dem Gesange des Demodokus vergießt, wenigstens einen Griechen, den irgendwie das Schicksal der Helden vor Troja näher berühre, erkennt, worauf er denn selbst seinen Namen nennt und seine Schicksale erzählt. Den Tadel dagegen des Kunstrichters erfahren zwei andere Arten der Erkennung, die ihrem Wesen nach übrigens fast ganz zusammenfallen, die Erkennung nehmlich, welche der Anblick gewisser äußerer Zeichen, die eben nur an und bei einer bestimmten Person sich finden können, hervorruft, sei es nun daß diese Kennzeichen schon durch die Sage oder durch die Willkühr des Dichters jener Person beigelegt wurden. Der Grund aber, weßhalb Aristoteles solche Erkennungen tadelt, ist der, daß sie gar zu kunstlos sind. Nichts nehmlich ist leichter für den Dichter, als eine Narbe, ein Maal oder dergleichen zum Erkennungszeichen einer Person zu machen; er braucht

bloß den sich entblößen zu lassen, der das Maal oder die Narbe trägt, so ist die Erkennung geschehn; gar zu einfach und plump, könnte man beinah sagen, ist hier die Manier, deren der Dichter zur Erreichung so wichtiger Zwecke sich bedient; es erscheint als reine Willkühr des Dichters oder der Sage, wenn zufällige Äußerlichkeiten, die an sich ganz ohne Bedeutung sind, auf einmal eine so große Bedeutung erlangen, wogegen die erstgenannten Arten der Erkennung entweder durch das Gepräge innerer Nothwendigkeit, das sie an sich tragen, uns vollkommen zufriedenstellen, oder doch wenigstens, wenn dieß nicht der Fall ist, durch das Gewandte und Sinnreiche der Erfindung unserem Verstande eine angenehme Beschäftigung gewähren. Indeß kann allerdings auch die Erkennung durch solche äußere Zeichen auf eine Weise von dem Dichter angewendet werden, wo sie den Kunstfoderungen mehr entspricht. Wenn nehmlich der, der erkannt wird, keineswegs erkannt sein will, und ein Umstand, eine scheinbar gleichgültige Handlung, bei der er gar nicht daran dachte, daß sie diese Folgen nach sich ziehe, die Erkennung herbeiführt, wie bei dem Odysseus das Waschen seiner Füße, durch die alte Euryklea, das er sich von der Penelope erbeten hatte; in diesem Falle läßt sich gegen eine Erkennung durch äußere Zeichen (des Odysseus durch die Narbe, die von dem Bisse des Ebers geblieben) nichts einwenden; diese Erkennung, die in Folge einer Peripetie erfolgt, hat nicht mehr das Gepräge des willkührlich Ersonnenen, sondern scheint von selbst aus dem ganzen Gange der Begebenheiten sich zu ergeben.

Aber auch noch andere Mittel hat der Tragödiendichter in Händen, um mächtige Wirkungen hervorzubringen. Leiden und Unglück wird von keiner Tragödie ausgeschlossen bleiben dürfen, da eben die Darstellung des Überganges von Glück zu Unglück oder auch umgekehrt von Unglück zu Glück die Aufgabe der Tragödie ist, aber von doppelter Art sind die Leiden, die der

tragische Dichter darzustellen hat. Schmerzen, die im Innern wühlen, die heimlich am Gemüthe oder auch am physischen Leben des Unglücklichen nagen, welche Tragödie sollte nicht solche Schmerzen darzustellen haben! Aber auch die heftigsten Ausbrüche des Schmerzes, auch augenblickliche Zerstörung des Lebens, gewaltsamen Tod wird der Dichter nicht anstehn dürfen zu unserer Anschauung zu bringen, denn grade diese Leiden der Natur sind es, deren Anblick zu Mitleid und Furcht mit der unwiderstehlichsten Gewalt uns hinreißt, wenn auch an Tiefe der Eindruck, den sie auf uns machen, dem, welchen verborgene, geistige Leiden hervorbringen, leicht nachstehen wird [a]. Und eben weil es in der That ein ganz eigenthümlicher Eindruck ist, den jene offen hervortretenden unverhüllten Schreckenscenen auf das Gemüth machen, so wird man mit Recht Tragödien, die hauptsächlich auf diese Weise zu wirken bemüht sind, als eine besondere Klasse betrachten dürfen; Aristoteles nennt sie die pathetischen, und einen Ajax, wo wir den Selbstmord dieses Helden, dann seine blutige Leiche unmittelbar mit Augen schauen, einen Ixion ferner, in dem der verwegene Liebhaber der Juno zuletzt an's Rad geflochten den Zuschauern vorgeführt wurde, führt er als Beispiele dieser Art tragischer Kompositionen an.

Aber auch in der pathetischen Gattung der Tragödie wird es doch nicht das bloße sinnliche Leiden sein, für welches der weise Dichter unser Mitgefühl in Anspruch nehmen wird. Nicht Feinde, die durch Feinde fallen, oder einander gleichgültige Menschen, die einander

a) Poet. c. **11, 10.** *πάθος ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά· οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.* Eine ausführlichere Aufzählung aller der Leiden, die Mitleid zu erregen geeignet sind, enthält Rhetor. II, 9. Freilich ist aber nicht klar, ob alle diese auch *πάθη* im Sinne der Poetik sind, die jedoch, welche als *τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικά* und *ἀναιρετικά* bezeichnet werden, sind es gewiß (nehmlich *θάνατοι* u. *αἰκίαι* u. *σωμάτων κακώσεις καὶ γῆρας καὶ νόσοι καὶ τροφῆς ἔνδεια*).

verwunden oder tödten, werden in den guten Tragödien dieser Art die Hauptrolle spielen, sondern wenn ein Bruder den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn oder umgekehrt der Sohn die Mutter tödtet, das sind Schauerscenen, die weit mächtiger das Gemüth ergreifen [a]. Doch auch hier gibt es wieder verschiedene Fälle, die an Werth auch verschieden sind. Entweder es tödtet der Freund den Freund, die Mutter die Kinder, wohl wissend, wen sie tödte, wie Medea bei Euripides ihre und des Jasons Kinder, oder der Mord wird verübt in trauriger Unwissenheit, und nach vollbrachter That erst entdeckt der Mörder, wen er ermordet, — wir sehen, es tritt die Wirkung, welche Erkennungen üben, hier in Bund mit der der Darstellung leidenvoller Scenen, und zugleich zu der Gattung der verflochtenen und zu der der pathetischen Tragödien würde ein solches Stück gehören, — hier ist der Eindruck offenbar noch mächtiger, noch tiefer, als im ersten Falle, Verwunderung, Schrecken und Mitleid, Mitleid nicht nur mit dem, an dem die schreckliche That verübt ward, sondern ein weit innigeres Mitgefühl noch mit dem unglücklichen, verblendeten Thäter, stürmen mit vereinter Kraft auf uns ein, mit Entsetzen erfüllt es uns, daß geschehen konnte, was geschah [b]. Diese beiden Fälle allein sind möglich, wenn die That wirklich verübt wird, die so viel Unheil in ihrem Schooße trägt; in der pathetischen Tragödie also wird nothwendig der Dichter entweder auf die eine oder auf die andere Weise verfahren. Aber man sieht leicht ein, daß die Tragödie an und für sich außerdem auch noch zwei Fälle gestattet; es kann nehmlich die That auch beabsichtigt, aber nicht verübt werden, entweder weil der, welcher sie verüben wollte, noch ehe er zur That schreitet, den erkennt, gegen den er so Schreckliches im Sinne hatte, und in Folge dessen zurückschau-

a) Poet. c. 13, 7. b) 14, 18. τὸ μιαρὸν οὐ πρόςεστι (weil die schreckliche That nicht mit klarem Bewußtsein beschlossen und verübt wird). καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

dert vor der Ausführung seines früheren Beschlusses, oder es wird jemand durch andere Umstände an der Vollführung dessen, was er bei sich beschlossen, verhindert; wohl wissend, was er beschließe, faßt er den Entschluß, aber eine äußere Macht tritt dazwischen und läßt den Entschluß nicht zur That werden. Von diesen beiden Fällen ist der letztere nach Aristoteles absolut verwerflich, denn wenn es unter allen Umständen etwas Gräßliches ist, daß ein Mensch die, von denen er weiß, daß sie die Natur durch die heiligsten Bande mit ihm verkettet hat, zu morden sich entschließt, so tritt dieß Gräßliche doch am verletzendsten grade dann hervor, wenn die beabsichtigte That nicht verübt wird, indem alsdann Mitleid und Furcht in uns entweder gar nicht erregt werden, oder doch nicht die Stärke gewinnen, die sie haben müssen, um dem Abscheu, der sich unserer Seele bemächtigt, kräftig entgegenzuwirken; daher denn diese Empfindung die ausschließliche Herrschaft in uns behauptet [a]. Eine Tra=

a) Poet. **14, 16.** Über den Begriff des Gräßlichen, des *μιαρόν* vgl. Hermann zu XIII, 5. p. **144.** Daß übrigens das Beispiel, welches für diesen Fall in der Poetik angegeben wird, auf falscher Auffassung eines Verses in der Antigone beruht (s. Hermann zu dieser Stelle), läßt sich kaum bezweifeln. Deßhalb und wegen der Seltsamkeit des Ausdrucks an dieser Stelle darf man dem gewandten Aufspürer von Interpolationen in unserer Schrift, dem geistreichen Gruppe (Ariadne, 556), wohl Recht geben, wenn er das ganze Beispiel für eine Interpolation erklärt. Nur daß die Interpolation schon hinter *οὐ τραγικόν* beginne, möchte ich nicht zugeben. Das *ἀπαθές* hält vollkommen Hermanns Erklärung. Aber auch das *διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως* ist, glaube ich, noch Aristotelisch. Denn so verhält sich die Sache. Vorher hatte Aristoteles nur von drei möglichen Fällen gesprochen (**14.** *ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα καὶ π α ρ ὰ τ α ῦ τ α ο ὐ κ ἔ σ τ ι ν ἄ λ λ ω ς*). Nun wird aber doch **16.** noch ein vierter Fall erwähnt, deßhalb, weil Aristoteles nun auf logischem Wege, was möglich sei, festgestellt hatte (*ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή· καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας*). Unter die logisch möglichen Fälle aber gehört auch dieser, ästhetisch aber ist er durchaus unmöglich, das wollte Aristoteles mit dem „*παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως*“ ausdrücken. Dazu paßt

gödie also, die zu der ersten der vier angeführten Gattungen gehört, d. i. in der die schreckliche That mit dem Bewußtsein, was er thue, von dem Thäter verübt wird, die Medea des Euripides z. B., wird wegen des Gräßlichen ihres Sujets, allerdings auch nicht vollkommen gebilligt werden können, aber vor den zuletzt bezeichneten hat sie doch immer noch entschieden den Vorzug, weil doch zugleich wirklich tragische Empfindungen, Furcht und Mitleid, durch sie mächtig erregt werden, weil doch nicht allein auf das Gräßliche der Dichter es hier abgesehen hat. Der erste Fall von den beiden letztgenannten dagegen, wenn die Erkennung erfolgt, ehe die That geschehen ist, ist unter allen vieren nach dem Urtheile des Philosophen der vorzüglichste, denn wenn auch Mitleid und Furcht hier nicht in dem Grade in uns rege werden können, wie wenn erst nach der That die Erkennung erfolgt, so ist doch die schöne Rührung, die die glückliche Verhinderung der Ausführung der schauerlichsten, in schrecklicher Verblendung gefaßten Beschlüsse, in jedem menschlich Fühlenden erwecken muß, ein Gefühl, das an Werth Alles aufwiegt. Die Katastrophe aber kann auch in einer solchen Tragödie doch immer noch, wie es Aristoteles, wie wir früher gesehen, verlangt, unheilvoll und traurig sein, nur soll durch so schreckliche, in Unwissenheit verübte Thaten die traurige Katastrophe nicht herbeigeführt werden [a].

Wir haben nun die pathetische Gattung der Tragödie kennen gelernt, und uns überzeugt, daß sie gegen die, welche Aristoteles die verflochtene nennt, keineswegs einen Gegensatz bildet; weniger scheint eine vierte Klasse von Tragödien, die Aristoteles anführt, d i e e t h i s c h e [b] nehmlich, mit der pathetischen in Verbindung treten zu können. Es sind dieß die Stücke, die wir Charakter-

denn ganz gut der Zusatz *διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως*, und wiederum lag darin große Verführung für einen sich klug Dünkenden eine Glosse dazu zu machen wie *εἰ μὴ ὀλιγάκις*. a) S. hierüber Lessing Hamburger Dramaturgie, Werke B. 24, S. 278 f. b) Poet. 18, 4. 2.

stücke nennen würden, in denen der Dichter vor Allem auf die sorgfältige psychologische Entwickelung der Charaktere sein Augenmerk richtet, weniger also durch den Gang der Handlung, durch überraschende Zufälle und tragische Begebenheiten als durch die handelnden Personen Interesse zu erregen bestrebt ist.

Wir sehen, daß hier das, was seiner Natur nach erst das Zweite im Drama ist, der Charakter, die Entschlüsse und Vorsätze der handelnden Personen, die nach der Aristotelischen Theorie hier doch nur insofern Bedeutung haben, als Handlungen aus ihnen hervorgehen [a], das Interesse mehr als die Handlung selbst in Anspruch nimmt; wenigstens ist dieß der Fall in den Tragödien, die im strengsten Sinne ethische zu nennen sind. Solche Stücke werden daher immer nur unvollkommen den Foderungen der Kunst genügen; die Anfänger im Dichten pflegen so zu arbeiten, aus Unvermögen [b], eine Fabel, die den Foderungen der Kunst entspricht, zu erfinden. Doch wird so streng der Begriff der ethischen Tragödie von Aristoteles nicht immer gefaßt, indem eben so, wie das Pathetische, auch das Ethische sich nach ihm mit Peripetieen und Erkennungen in einem Stücke vereinigen läßt , wie denn überhaupt der Dichter mit allen Reizen auf gleiche Weise seine Dichtung schmücken, Erkennungen und Peripetieen, außerordentliche Leiden und Unfälle und Charaktere von der tiefsten psychologischen Wahrheit auf gleiche Weise in Bereitschaft halten müsse, um den Beifall namenlich eines schon verwöhnten Publikums zu erzwingen [a].

a) Poet. 6, 13. *οὐκοῦν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσονται, πράττουσιν* (für: stellen sie Handlungen dar), *ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις.* *b*) eben da 19. Die frühesten Dichter so wie noch immer die, welche eben erst zu dichten beginnen, sagt Aristoteles mit großer Wahrheit, pflegen so zu verfahren. *c*) So ist die Odyssee nach ihm zugleich *ἠθική* und *πεπλεγμένη*, wie die Ilias *παθητική* und *ἁπλῆ*, Poet. 24, 1. 3. *d*) Poet. 18, 6.

Wie dem aber auch immer sei, ganz wird der Aufgabe Charaktere darzustellen, die Gesinnungen, Vorsätze und Entschließungen der handelnden Personen zu enthüllen, der tragische Dichter sich fast nie entziehen können; denn was wären die Handlungen, die er uns darstellt, wenn sie nicht auf der Gesinnung der handelnden Personen ruhten? Keine Handlungen mehr, sondern äußere Begebenheiten, die sich mit ihnen zutrügen, wobei der Handelnde und das, was ihn trifft, in gar keinem innern Zusammenhange ständen, sich ganz gleichgültig gegen einander verhielten, von einer inneren Nothwendigkeit also, wonach grade diesen Menschen dieses Geschick trifft, gar nicht die Rede sein könnte, und somit die Foderung an alle Poesie, die wir als die wesentlichste schon früher erkannt haben, ganz unerfüllt bliebe. Fast eben so wichtig also als die Regeln über die Fabel des Dramas sind die, welche die Darstellung der Charaktere betreffen, und sie sollen jetzt, insofern sie nicht schon früher behandelt worden sind, dargestellt werden.

Wir haben gesehn, daß die Tragödie zu den Dichtungsarten gehört, die bessere Menschen, als die jetztlebenden, darstellen, welche tüchtige, gute Charaktere und edle Handlungen zur Anschauung bringen; anderseits haben wir uns auch überzeugt, daß die beste Form der Tragödie die ist, welche den Übergang von Glück zum Unglück darstellt, grade die guten Menschen also werden es sein, welche wir hier leiden, oft die schrecklichsten Leiden erdulden sehen; wie, sollte dieß nicht unser Gefühl empören, daß grade der Gute dem Verderben anheimfallen muß? Und wie? sagt nicht auch Aristoteles selbst wieder, daß es etwas Gräßliches sei, und weder Mitleid noch Furcht errege, wenn man den Edeln aus Glück in Unglück gerathen sehe, daß mithin nur solche, die durch Tugend und Gerechtigkeit sich nicht auszeichnen, der Dichter zu Hauptpersonen der Tragödie machen dürfe [a], eine

a) Poet. 13, 5.

Behauptung, der dann wieder die Äußerung in der Rhetorik [a], daß das größte Mitleid das Unglück und die Gefahren der guten Menschen in uns erregen, schnurstraks entgegenzulaufen scheint? Wie uns retten aus dieser Verwirrung, wie den schärfsten Denker des Alterthums retten gegen den schlimmen Vorwurf, sich selbst zu widersprechen?

Ich fange bei der letzten Bestimmung an, um durch nähere Betrachtung derselben den Widerspruch, der uns verwirrend entgegentritt, wo möglich zu heben. Auch in der Poetik selbst sagt Aristoteles, daß wir unser Mitleid nur dem Unglücklichen schenken, der sein Unglück nicht verdient [b]). Wie, sollte uns dieß befremden, wenn wir bedenken, was für Leiden es sind, die in den meisten und besten Tragödien die handelnden Personen treffen, sollten wir wohl, sobald wir uns nehmlich nicht ganz von dem Standpunkte des Alterthums bei unserer Beurtheilung entfernen, die furchtbaren Geschicke, die auf einen Ödipus einstürmen, etwa als eine verdiente Strafe, die ihn treffe, betrachten können, da es doch Qualen sind, die er erduldete, wie sie der ärgste, der boshafteste Verbrecher nicht schlimmer verdienen würde. Offenbar ist es eben nur ein solcher Mensch, der sein Unglück nicht als gerechte Strafe seiner Vergehungen zu betrachten hat, den Aristoteles unter den guten Menschen, deren Unglück das größte Mitleid errege, versteht, ohne daß er an vollkommene sittliche Reinheit dabei denkt; derselbe Mensch also wird, lege ich den strengeren sittlichen Maßstab an, vergleiche ich ihn mit dem ganz Unschuldigen und Gerechten, auch wieder ein weder durch Tugend und Gerechtigkeit noch durch Schlechtigkeit ausgezeichneter genannt werden können, wobei doch auch Aristoteles nicht hinzuzufügen vergißt, daß besser als der, welcher grade in der

a) Rhetor. II, 9 am Schlusse: *καὶ μάλιστα τὸ σπουδαίους εἶναι, ἐν τοῖς τοιούτοις καιροῖς ὄντας, ἐλεεινόν.* b) Poet. 13, 4. *ὁ μὲν γὰρ* (nehmlich *ἔλεος*) *περὶ τὸν ἀνάξιον*; ebenso in der Rhetorik gleich in der Definition des Mitleides.

Mitte zwischen der höchsten Tugend und der größten Lasterhaftigkeit stehe, der tragische Held auch gar wohl sein könne, schlechter aber niemals [a]. Nur der ganz Unsträfliche also, das sehen wir deutlich, ist es, den Aristoteles nicht zum Helden der Tragödie für tauglich hält, der vollkommen Gute und Gerechte, der niemanden kränkt und beleidigt; denn erhebt sich auch gegen ihn das Unglück, wird auch er, der niemandem Böses zufügt, der Bosheit Anderer zum Raube, so ist dieß ein Anblick, von dem mit Abscheu jeder Fühlende sich abwendet, so daß die echt tragischen Gefühle der Furcht und des Mitleids in seiner Brust keinen Raum gewinnen können, ein Anblick also, der mit den wahren Zwecken der Tragödie unvereinbar ist [b]. Aber nicht nur von den

a) Poet. 13, 6. ἢ οἵου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. b) Für die vollkommenen Charaktere, die Aristoteles von der Tragödie ausschließt, eifert mit schöner Wärme Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, B. 2, S. 449 ff. Aber abgesehn davon, daß das Ideale und Allgemeine allerdings von ihm, wie schon Tieck bemerkt hat (Solgers Schriften B. 1. S. 430), nicht genügend von einander unterschieden worden, so ist auch auf den Grund, warum in der Tragödie solche Charaktere nicht statthaft erscheinen, gar keine Rücksicht genommen worden. Eben mit diesem Grunde dagegen hat es Hermann zu thun (zur Poetik S. 144), und sucht das Unzureichende desselben zu zeigen. Indem er nehmlich meint, daß das μιαρὸν auf der Wahrnehmung der Bosheit Anderer beruhe, stellt er dem Philosophen solche Fälle entgegen, wo ein Unschuldiger durch das Schicksal dahingeopfert werde, wie Iphigenie, oder durch einen Irrthum Anderer, wie wenn Orestes von seiner Schwester wäre geopfert worden vor der Erkennung. Aber der Vorwurf der Bösartigkeit fiele ja dann nur eben statt auf Menschen auf das Schicksal, das doch als eine blinde Nothwendigkeit Aristoteles keineswegs betrachten konnte. Denn wenn wir uns auch im Leben in solchen Fällen, besonders von christlicher Ansicht aus, mit dem Gedanken der Unerforschlichkeit der göttlichen Rathschlüsse trösten, so will doch das Drama nicht auf ein Fernes, Unbekanntes verweisen, sondern durch sich selbst befriedigen. Das μιαρόν ist schlechthin das Abscheuliche, was in der Verfolgung eines ganz Unschuldigen, Unsträflichen liegt, mag diese nun vorzugsweise von fremder Bosheit oder von dem Schicksal, um mich dieses Ausdrucks zu bedienen,

Hauptpersonen der Tragödie spricht Aristoteles, wenn er die Darstellung guter Charaktere von der Tragödie fodert, ohne alle Beschränkung spricht er seine Foderung aus und ausdrücklich sagt er, daß auch wenn Weiber und Sklaven in der Tragödie vorkämen, von denen die letzteren wenigstens doch niemals eine Hauptrolle spielen können, sie für ihre Verhältnisse wacker und gut sein müßten [a]. So wären denn schlechte Charaktere, scheint es, ganz ausgeschlossen von der tragischen Poesie, und nur in der Komödie dürften sie ihr Spiel treiben. In der That stimmt außer dem bereits Angeführten noch manches Andere dafür, dieß als die wahre Meinung des großen Philosophen zu betrachten. Daß und weßhalb der Übergang schlechter Menschen von Unglück zum Glücke nicht den Inhalt einer Tragödie bilden dürfe, haben wir schon früher gesehn; aber auch die Darstellung des Überganges eines Bösewichts von Glück zu Unglück wird ja verworfen, weil eben ein solcher Mensch sein Unglück vollkommen verdient habe, weßhalb wohl sein Schicksal ein gewisses menschliches Mitgefühl, nicht aber das wahre Mitleid und die damit verbundene Furcht in uns erwecken könne [b]. Und nicht die eigentliche Hauptperson, auch eine wichtigere, auf den Gang der Handlung mächtig einwirkende Nebenperson wird der Bösewicht nicht sein können, oder Letzteres wenigstens nur in seltenen Fällen. Denn wenn der wahre Bösewicht doch vornehmlich in dem Bestreben sich zu erkennen gibt, auch den ganz Unschuldigen, der ihm nichts zu Leide gethan, ja vor Allen diesen, in Jammer und Noth zu stürzen, so wird eine solche Gestaltung der Fabel, wo der ganz Unschuldige in Unglück geriethe, wie wir gesehen haben, von Aristoteles

ausgehen. Das Schicksal aber oder richtiger die Götter würden uns auch wenn Orest, der übrigens doch immer noch nicht ein Unschuldiger ist, wäre geopfert worden, im zweifelhaften Lichte erscheinen.
a) Poet. 15, 1. 2. 3. *b*) c. 13, 3. das *φιλάνθρωπον* würde wohl eine solche Tragödie in sich schließen, nicht aber *ἔλεος* und *φόβος*.

entschieden gemißbilligt; nur etwa ein fruchtloses Bestreben der Art könnte also dargestellt werden, alsdann aber wäre es auch gar nicht mehr eine besonders wichtige Rolle, die der boshafte Verfolger in dem Drama spielte. Indeß sind es hier wie in dem nächstvorhergehenden Falle doch immer nur die entschiedensten Bösewichter, die verhindert werden, in der Tragödie eine wichtige Rolle zu spielen; daß dagegen alle bösartigen Charaktere überhaupt von der tragischen Bühne auszuschließen Aristoteles nicht beabsichtigte, bezeugen mit hinreichender Klarheit ein paar andere Stellen der Poetik. Für's Erste, daß er den Charakter des Menelaus im Orest des Euripides eben da, wo er im Allgemeinen gute Charaktere von der Tragödie verlangt, tadelt als ein Beispiel der Bösartigkeit des Charakters, das gar nicht nothwendig sei [a] [16]). Daraus nehmlich folgt doch, daß unter andern Umständen ein schlechter Charakter für die ganze Handlung des Dramas muß nothwendig sein können, in welchem Falle sich natürlich nichts mehr gegen ihn sagen läßt. Noch klarer aber spricht die Stelle, wo Aristoteles lobend den Fall anführt, wenn ein kluger, aber dabei boshafter Mensch, wie Sisyphus, überlistet, und ein tapferer, aber ungerechter, besiegt werde, was auch die Wahrscheinlichkeit nicht gegen sich habe, da es allerdings sich so verhalte, wie Agathon sage, daß es nehmlich wahrscheinlich sei, daß bisweilen auch das Unwahrscheinliche geschehe [b]. Also nur vorherrschen dür-

a) Poet. 15, 7. ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον, οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ. Vgl. 26, 31. b) Poet. 18, 19: Wie übrigens Gruppe (Ariadne S. 554) hier anstoßen und eine Interpolation annehmen konnte (das Citat aus Agathon soll unecht sein), begreife ich nicht. Daß der Schlaue und der Tapfere überlistet und besiegt werden, ist an und für sich doch allerdings etwas sehr Auffallendes und scheint unnatürlich. Da es aber doch öfter vorkommt und im gegebenen Falle sich recht wohl begreiflich machen läßt, so ist es doch nicht als etwas Unwahrscheinliches zu betrachten, es streitet gegen die Wahrscheinlichkeit, das Wort im beschränkteren Sinn genommen einer höheren Wahrscheinlichkeit aber entspricht es vollkommen

fen die schlechten Charaktere nicht in der Tragödie, sondern die edeln und die diesen sich annähern. Wie aber macht es der Dichter, dem in der Wirklichkeit Repräsentanten der edleren Menschheit doch gewiß nur sehr selten entgegentreten werden, um dennoch solche vollkommnere Gestalten der Wahrheit gemäß bilden zu können? Auch auf diese Frage ertheilt Aristoteles Antwort, und zwar eine sehr sinnreiche Antwort. Irgend ein Hang, eine Leidenschaft sei die herrschende in dem Charakter, der dargestellt werden soll, es sei der Jähzorn oder Leichtsinn oder was es auch immer sei; wie hat da der Dichter zu verfahren, um doch einem solchen Charakter, für den er im Leben leicht Vorbilder wird finden können, einen gewissen Adel, eine gewisse sittliche Würde mitzutheilen? Er achte wohl darauf, welche edleren Anlagen und Eigenschaften mit jenen fehlerhaften in Verbindung stehen, und diese hebe er hervor, diese stelle er in's hellste Licht, während das Unedle nur schwach angedeutet wird; er schildere den Jähzornigen als einen Menschen von biederem, offenen Charakter, den Leichtsinnigen so, daß er durch Milde und Gutmüthigkeit uns einnehme, so wird weder der Wahrheit noch der Foderung, daß die Tragödie die edleren Menschen zu schildern hat, etwas vergeben zu werden brauchen, der Dichter wird idealisiren, ohne doch in Gefahr zu kommen, in das Reich der leeren Ideale sich zu verirren [a].

Dieß ist es, was aus der Natur und dem Zwecke der Tragödie für die Darstellung tragischer Charaktere sich ergibt. Und es ist von der größten Wichtigkeit, daß grade hierauf der Dichter die größte Sorgfalt wende. Denn nichts wird für das Verfehlte der Charakterzeichnung den Leser entschädigen können. Nur wo der Charakter der handelnden Personen sich enthüllt, wo Gesinnungen, Entschlüsse, Vorsätze sich zu erkennen geben, ist die Darstellung wahrhaft lebensvoll, der innere Mensch

a) Poet. 15, 11.

in seinem eigenthümlichsten Leben, in der vollsten Energie seiner Thätigkeit enthüllt sich uns nur hier; hier vernehmen wir nicht mehr den Dichter, wie da wo es auf nichts als auf ruhige Beschreibung oder auf allgemeine Betrachtungen und Reflexionen abgesehen ist, Theile des Dramas und des epischen Gedichts, die Aristoteles die müßigen nennt, die handelnden Personen selbst sehen wir vor uns in ihrem inneren Leben und Streben, und eben dieß wird der gute dramatische und epische Dichter, der Handlungen durch Handelnde zur Anschauung bringen will, immer als seine Hauptaufgabe betrachten [a].

Wie aber, ist es denn nicht vor Allen die äußere Form, die Schönheit der Sprache, wodurch die Poesie, zu welcher Gattung sie auch immer gehöre, sich vor der Prosa auszuzeichnen und ihren Zweck zu ergetzen, zu erreichen strebt? Wir haben zum Theil schon früher gesehen, wie wenig Aristoteles diese zu allen Zeiten fast allgemein verbreitete Meinung theilte, am entschiedensten aber erklärt er sich grade in Bezug auf die gegenwärtig von uns behandelte Dichtungsart dagegen. Welche Theile des Dramas, und eben so auch des Epos, sind es, in denen der Dichter durch das Glänzende seiner Darstellung, durch die Künste der Rede gefallen und imponiren darf? Nur jene müssigen, wie sie früher bezeichnet wurden, die bei dem guten Dichter nur eine sehr geringe Ausdehnung haben; wo dagegen das Innere der handelnden Personen sich uns aufschließt, ja selbst da, wo Betrachtungen, Reflexionen und Sentenzen unsere Aufmerksamkeit beschäftigen, muß die Rede durchaus eine

a) Poet. 25, 9. Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ, ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν· αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται· μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι καὶ οὐδὲν ἄηθες, ἀλλ' ἔχοντα ἤθη.

dienende Rolle spielen; denn wollte sie auch hier durch eigne Schönheit glänzen, so würde der Eindruck, den durch höhere, wesentlichere Schönheiten der Dichter auf uns machen will, an Stärke nothwendig verlieren [a].

Eben so gesteht Aristoteles, wie wir schon früher gesehen haben, den beiden anderen Bestandtheilen der äußeren Form der Tragödie, der Melopöie und der Scenerie, durch welche das Drama erst ein Gegenstand der äußeren Anschauung wird, nur eine untergeordnete Bedeutung zu, da auch ohne sie die Tragödie ihren Zweck, Mitleid und Furcht zu erregen, gar wohl erreichen könne. Freilich könne der Dichter, das gibt er zu, auch auf diese Weise, namentlich durch die Scenerie und Maschinerie, große Wirkungen hervorbringen. Aber abgesehen davon, daß der Dichter den Erfolg dann ganz von den Zufälligkeiten der äußeren Ausrüstung bei Aufführung seines Stückes abhängig macht, daß fremde Künste, die des Maschinisten, des Theaterschneiders, des Dekorationenmalers u. s. w. es sind, denen er dann den Effekt seines Werkes großentheils zu verdanken hat, so wird doch die tiefe und mächtige Erregung des Gemüthes, die der tragische Dichter hervorbringen will, auf diesem Wege schwerlich in's Werk gesetzt werden können, indem der derbere, kunstlosere, sinnliche Reiz dessen, was das Auge ergezt, hier durchaus das Überwiegende sein wird [b]. Auch droht die Gefahr, daß, wenn einmal der Dichter auf das, was der sinnlichen Anschauung dargeboten wird, vorzugsweise seine Hoffnung für den Effekt seines Stückes gründet, er dem Furchtbaren das Abenteuerliche und Wunderbare, das, was dem Auge am meisten auffällt, dem, was auf das Gemüth den tiefsten und mächtigsten Eindruck macht, vorziehen wird, wodurch denn leicht sein Drama den Anspruch auf den Namen einer

a) Poet. 25, 11. *b*) Poet. 6, 28. *ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς κ. τ. λ.* Vgl. c. 14, 3.

wahren Tragödie ganz verlieren könnte [a]. Und so muß denn auch die Melopöie, sie, die durch die Süßigkeit des Rhythmus und der Harmonie den Reiz der Rede erhöht, und an schmeichlerischem Reiz Alles übertrifft [b], stets der untergeordneten Bedeutung, die sie in der Tragödie hat, eingedenk bleiben, wie es denn als ein entschiedener Fortschritt der Kunst zu betrachten war, daß Äschylus, und nach ihm noch mehr Sophokles, die Gesänge des Chors auf ein bescheideneres Maß zurückführte [c], obwohl doch auch der Chor keineswegs allein durch die Macht der Musik muß wirken wollen, sondern als lebendiges Glied in das Ganze der Handlung einzugreifen durchaus nicht verschmähen darf, freilich nicht sowohl durch eigne kräftige Thätigkeit als vielmehr durch die innige Theilnahme an dem Schicksale der handelnden Personen, die er zu erkennen gibt [d].

Bei alle dem indeß, wie wenig auch diesen beiden Bestandtheilen der Tragödie ihrer Bedeutung nach der erste Rang zugestanden werden kann, immer sind sie es

a) s. eben da 4. *οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως, ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν.* *b*) Poet. 6, 27. *μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων.* *c*) Poet. 4, 16. Erst durch diese Veränderungen, die Äschylus und Sophokles vornahmen, worunter auch das *ἐλαττοῦν τὰ τοῦ χοροῦ, ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν ἡ τραγῳδία.* *d*) Poet. 18, 21. 22. u. Probl. 10, 48. Es ist durchaus nicht anzunehmen, daß die beiden angeführten Stellen im Streite mit einander stehen. Wenn nehmlich in der Poetik Aristoteles sagt, der Chor müsse als einer von den Schauspielern betrachtet werden und mit agiren, so bedeutet dieß nach dem ganzen Zusammenhange (es folgt der Tadel der eingeschobenen Gesänge ganz fremdartigen Inhalts) weiter nichts als: das, was er sagt und thut, muß in wesentlicher Beziehung auf die Handlung des Stückes selbst stehn, kein hors d'oeuvre sein. Dabei kann er aber immer, wie die Probleme wollen, aus *ἀσθενεῖς* und deßhalb *παθητικοί* bestehen, und ein *κηδεστὴς ἄπρακτος* sein, *ὃς εὔνοιαν μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι*, wie er dieß auch in der That bei Sophokles, dessen Chöre die Poetik als Muster aufführt, während sie die des Euripides tadelt, wohl durchgängig ist.

doch allein, welche die Tragödie, als nur ihr angehörig, von dem Epos bestimmt und sicher unterscheiden, und wie sehr auch dieser Unterschied zwischen Tragödie und Epos nur ein ganz äußerlicher zu sein scheint, so hängen doch alle die tiefer liegenden, wesentlicheren Unterschiede zwischen beiden Dichtungsarten mit ihm jedenfalls auf das Genaueste zusammen.

Die Tragödie nehmlich und das Epos unterscheiden sich auch durch ihren Charakter, durch ihre ganze innere Eigenthümlichkeit. Aristoteles deutet dieses an da wo er von den Versmaßen spricht, die der einen und der andern Dichtungsart eigenthümlich wären. Für das Epos eigne sich allein der heroische Vers, weil er unter allen Versen die festeste Haltung und die meiste Majestät habe, für die Tragödie dagegen der jambische Trimeter, der, wegen der ungleichen Geltung der Arsis und Thesis, wie der früher in der Tragödie gebräuchliche trochäische Tetrameter, den Charakter der Beweglichkeit, wegen der Stellung aber der Arsis und der Thesis gegeneinander den der Tragödie vorzugsweise ziemenden eines heftigen Strebens, rastloser Thätigkeit habe, dann auch dem vorherrschenden Rhythmus der gewöhnlichen Rede am nächsten komme [a]. Ruhige Haltung also, eine gewisse Würde und Majestät werden danach das Epos, Beweglichkeit, ein rasches und kräftiges Hinstreben zum Ziele, ein leichterer Gang und Ton das Drama charakterisiren. In der That nicht äußerliche, nicht willkührlich festgestellte Bestimmungen sind es, die uns hier entgegentreten. Daß sie dieß nicht sind, davon zeugt der genaue Zusammenhang, in dem sie mit dem sichersten Unterschiede zwischen Tragödie und Epos, dem Unter-

a) Poet. 24, 9. τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστί κ. τ. λ.· τὸ δὲ ἰαμβικὸν καὶ τετράμετρον κινητικά· τὸ μὲν ὀρχηστικόν· τὸ δὲ πρακτικόν. Vgl. c. 4, 19 und Rhetor. III, 8. S. auch A. W. Schlegel Kritische Schriften Th. 1. S. 44. und Fr. Schlegels Gesch. der Poesie der Gr. u. Römer. S. 122.

schiede der äußeren Form, davon das Verhältniß, in dem sie zu allen den verschiedenen Eigenthümlichkeiten beider Dichtungsarten stehen, die insgesammt ihren Mittelpunkt in ihnen finden. Was will das Drama, wenn es Handlungen in der Form unmittelbarer Vergegenwärtigung uns vor Augen stellt? Ist es nicht die volle energische Wirklichkeit, mit deren Kraft es auf unser Gemüth eindringen, ist es nicht das Leben selbst in seinen frischesten Regungen, dessen Zauber es auf uns spielen lassen will? Und wie könnte es da anders als rasch andringen, rastlos dem Ziele entgegeneilen, und von den poetischen Höhen sich möglichst herunterlassen in die Gebiete der Wirklichkeit, denn als Wirkliches soll uns ja eben das Erdichtete hier entgegentreten, wobei freilich die Tragödie wenigstens als Darstellung der Edleren immer doch auch eine gewisse edle Haltung zu bewahren sich wird angelegen sein lassen? Wie nun in der Darstellungsweise, deren beide Dichtungsarten sich bedienen, die genannten Eigenthümlichkeiten sich ausprägen, haben wir bereits gesehen [a]; aber auch die Verschiedenartigkeit der ganzen Construktion eines Drama und eines Epos findet in dem Erwähnten ihre Erklärung. Nächst der Verschiedenheit beider Dichtungsarten hinsichtlich der Form der Nachahmung ist es der Unterschied in Bezug auf den Umfang und die Ausdehnung, der am meisten in die Augen springt. Es beruht aber dieser Unterschied zunächst darauf, daß die Handlung der Tragödie nur einen kurzen Zeitraum, etwa den eines Tages, auszufüllen pflegt (wenigstens beschränkte sie sich in der Zeit der Vollendung der Kunst in der Regel auf dieses Maaß), während dem Epos hier gar keine bestimmten Gränzen gesteckt sind [b]. Doch dieses mehr

a) s. oben S. 136. *b*) s. Poet. 6, 8. ἡ μὲν γὰρ (ἡ τραγῳδία) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν (also keine Regel wird hier von Aristoteles gegeben, sondern nur ein reiner Erfahrungssatz hingestellt) ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ· καίτοι τὸ πρῶτον

äußerliche Maaß des dramatischen Gedichts ist von geringerer Bedeutung als das innere, welches unmittelbar aus dem Zwecke einer tragischen Dichtung hervorgeht. Was ist die Tragödie? Die hinreichend motivirte Darstellung eines Glückswechsels; darin liegt das Maaß ihrer Länge, nur daß nicht etwa die möglichst kurze, sondern die bei Bewahrung der strengen Einheit doch durch Peripetieen und Erkennungen mehr verwickelte und ausgedehnte den Vorzug verdient [a]. Wir haben nun schon früher gesehen, wie eine solche Einheit der Handlung dem Epos nach Aristoteles fehlt, wie dieß nicht auf die Darstellung eines einfachen Glückswechsels beschränkt ist, wie denn selbst aus den vollkommensten epischen Gedichten, der Ilias und Odyssee, zwar nicht, wie aus anderen, mehre, aber doch wohl aus jedem von beiden zwei Tragödien gebildet werden könnten [b]. Aber was herrscht denn überhaupt in dem Epos für eine Einheit, wenn diese ihm fehlt? Oder sollte es etwa ganz auf die Einheit der Handlung Verzicht leisten, deren doch nach den früher erwähnten Bestimmungen keine Dichtung, ja überhaupt kein Werk der Kunst entrathen kann, und deren Bewahrung doch auch ausdrücklich epischen Gedichten, nehmlich eben der Ilias und Odyssee, an einer anderen Stelle nachgerühmt wird? [c] Eine ganz befriedigende Auskunft hierüber, wer könnte es läugnen, wir vermissen sie bei Aristoteles. So viel sehen wir wohl, daß, wenn er von der Ilias und Odyssee sagt, sie sind, so sehr es nur bei

ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν, καὶ ἐν τοῖς ἔπεσι (was indeß allerdings Aristoteles wohl weniger zweckmäßig finden möchte, wie er denn überhaupt erst die Gestalt, welche durch Äschylus und Sophokles die Tragödie hatte, als die ihr wahrhaft adäquate betrachtete, s. c. 4, 15). *a*) s. c. 7, 12. vgl. c. 13, 2. *b*) c. 23, 7. vgl. Hermann. *c*) c. 23, 1. *περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν ἑξαμέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικοὺς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ἵν᾽ ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονὴν, δῆλον.*

einem epischen Gedichte möglich ist, Darstellungen einer einzigen Handlung, die zwei Handlungen, welche in jeder von beiden liegen sollen, ihm nicht als gleich bedeutsam erscheinen konnten; sonst hätte er doch sicher auch dieses Lob nicht aussprechen können, und wie sollte er auch etwa die Loskaufung der Leiche Hektors oder die gegen Telemach gerichteten Nachstellungen eben sowohl als Haupthandlungen in Ilias und Odyssee haben betrachten können, wie die Versöhnung zwischen Achill und Agamemnon und die Bestrafung der Freier durch Ulysses? Wie nun aber der epische Dichter solche von einander verschiedene Handlungen in einander verschlingt, daß sie doch wieder ein Ganzes bilden, wie er bewirkt, daß der nun wirklich eingetretene Glückswechsel, das erreichte Ziel aller vorangegangenen Strebungen, die Lösung alles dessen, was der Dichter angedeutet hatte, die Erfüllung aller erregten Erwartungen, nun doch nicht als der vollkommene Schlußpunkt des Ganzen sich uns darstellt, daß wir noch über diese Gränze hinaus zu blicken begierig sind, und wie er dann endlich zum wahren Abschluß die Handlung führt, diese Fragen sind es, deren Beantwortung wir bei Aristoteles schmerzlich vermissen, und die Klage wird deßhalb wohl nicht als ungerecht erscheinen, daß die Annahme, Epos und Tragödie wären im Wesentlichen eins, in Verbindung mit der entschiedenen Vorliebe des großen Kunstrichters für letztere, zu gar zu großer Kürze in Behandlung des dem Epos Eigenthümlichen geführt habe.

Aber der Hauptgrund wenigstens, weßhalb das epische Gedicht der Tragödie an Länge so sehr überlegen zu sein pflegt, kann hier noch nicht zu suchen sein; bei solchen Dichtungen freilich, wie die Cyprien, die kleine Ilias, die eine Menge verschiedenartiger Handlungen in sich enthalten, wie denn die letztere Stoff zu acht Tragödien nach Aristoteles Angabe in sich trug, mag sich das Verhältniß ihrer Länge zu der einer Tragödie schon

hieraus so ziemlich erklären lassen [a], aber bei den Homerischen Gedichten wird offenbar dadurch, daß sich allenfalls zwei Tragödien aus jedem bilden lassen, ihr so großer Umfang uns noch sehr wenig begreiflich. Also auch der Weg, den der epische Dichter sein Ziel verfolgend einschlägt, muß wesentlich von dem verschieden sein, den der tragische Dichter geht. Die Ilias und die Odyssee, sagt Aristoteles, haben viele Theile, die an und für sich schon eine gewisse Größe haben, einen Umfang, wie er etwa für die Handlung eines Dramas erforderlich ist [b]. Daß nun unter diesen Theilen nicht bloß solche zu verstehen sind, die selbst schon gleichsam ein dramatisches Ganzes sind, ist aus dem Vorigen klar geworden, wonach höchstens zwei dramatische Ganze in der Ilias und in der Odyssee, in jeder für sich, enthalten sind; offenbar also müssen auch solche Bestandtheile der Dichtung damit gemeint sein, die mit zur Haupthandlung gehören, sie vorbereiten und motiviren. Wie verschieden also muß das Verfahren des epischen Dichters beim Motiviren von dem des dramatischen sein, und doch wird auch der epische Dichter nichts gradezu Unnützes und Überflüssiges einmischen, auch nicht etwa durch breite, wässrige Darstellung die größere Länge hervorbringen dürfen [c]. Auch diese Verschiedenheit aber hat ihren Grund in der Verschiedenheit der Form beider Dichtungsarten. Die Form der Tragödie ist die unmittelbare Vergegenwärtigung, die des Epos die Erzählung. Nun ist aber offenbar der, welcher auf unmittelbare vergegenwärtigende Nachahmung es absieht, zu einer treueren Nachahmung der Wirklichkeit genöthigt, als der Erzähler, der nur die Phantasie anregt, die dann selbstthätig weiter für sich fortarbeitet. So wird bei dem ersteren offenbar jeder Zeitmoment nur immer eine Handlung in sich aufneh-

a) s. wiederum c. 23, 7 und vgl. Hermanns Anmerkung. *b*) Poet. 27, 13. *ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια, ἃ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος.* *c*) s. 27, 13.

men können, denn gesetzt er wollte ein reicheres Bild uns entfalten, gesetzt er wollte Alles, was an verschiedenen Orten gleichzeitig geschehen, insofern es nach einem gemeinsamen Ziele hinstrebt, eins nach dem anderen vor unseren Augen ausstellen, würden wir nicht bei ihm, bei dem Alles vollkommene Wahrheit und leibhaftige Wirklichkeit hat, auch hier die Form als eine entsprechende Nachbildung der Wirklichkeit zu betrachten und das Nebeneinander wirklich für ein Nacheinander zu nehmen uns versucht fühlen? Nur der epische Dichter also wird den Reichthum des Gleichzeitigen entfalten, nur er wird auch in die Breite sich ausdehnen und eine Handlung in ihrer Ausstrahlung nach allen Seiten hin verfolgen, die vorbereitenden Umstände und Begebenheiten auf allen Punkten, wo sie sich nur zeigen, aufsuchen und so das Resultat auf das Vollständigste motiviren können; nicht allein solche Handlungen daher, die in ihrer Entwickelung und in ihren Resultaten lediglich an das beschränkte Dasein eines Individuums gebunden sind, sondern mehr noch als sie die umfassenden, weit um sich greifenden werden für eine epische Behandlung sich eignen[a].

Finden nun aber so wesentliche Verschiedenheiten zwischen dem Charakter des Epos und der Tragödie Statt, so kann, sollte man denken, auch der *Zweck* bei beiden Dichtungsarten nicht ganz derselbe sein. Auch finden wir in der That einen Unterschied beider auch in dieser Beziehung bei Aristoteles angedeutet. Außer der Erregung und Reinigung von Furcht und Mitleid bezwecken beide noch die Erregung eines anderen Gefühls, nehmlich *staunender Bewunderung*. Aber nicht in demselben Grade vermögen beide Dichtungsarten die eine und die andere Art von Empfindungen hervorzurufen. Vielmehr ist in Erregung des Mitleids und der Furcht

a) s. c. 24, 6, *ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα*, und das unmittelbar Vorhergehende.

offenbar die Tragödie stärker, sie, in der die Haupthandlung, nicht von langen, das Interesse von ihr ablenkenden Episoden durchschnitten [a], mit zusammengedrängter, daher gewaltigerer Kraft auf das Gemüth wirkt, sie, die, nach Aristoteles eigener Bemerkung in der Rhetorik, in der unmittelbaren Versinnlichung der Handlung das kräftigste Mittel in Händen hat, mächtiger zu erschüttern und zu rühren [b]. Dagegen ist, eben weil sie, was geschieht, uns nicht unmittelbar vor Augen führt, der Epopöe in der Anwendung des Wunderbaren weit mehr Freiheit gestattet. Staunen aber und Verwunderung erregt vorzüglich das Ungereimte, in sich Widersprechende als das seiner Natur nach immer Neue und Befremdliche, indeß natürlich nur, so lange als die Ungereimtheit uns noch nicht zum klaren Bewußtsein gekommen ist, sondern nur noch dunkel gefühlt und geahnt und die Hoffnung auf Lösung des Widerspruchs noch nicht aufgegeben wird; ist nehmlich jene Erkenntniß erst da, so verwandelt sich das Wunderbare in der Regel in ein Lächerliches. Nun vermögen sich am allerwenigsten im Drama, das Alles zur klarsten Anschauung bringt, solche innere Widersprüche lange zu verbergen; soll also auch hier das Ungereimte seine Stelle finden, so muß es wenigstens außerhalb des Dramas selbst, der eigentlichen Fabel des Stücks liegen, wie im Ödipus, daß er vorher keine Kunde darüber eingezogen, wie Lajus ums Leben gekommen sei. Denn wie seltsam würde es sich z. B. ausnehmen, wenn man auf der Bühne sähe den Hektor um die Mauern Trojas herum lange vergeblich in eilen=

a) s. c. 23, 5. u. c. 17, 9. ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα· ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται.
b) Rhetor. II, 9. ἐπεὶ δὲ ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά εἰσι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτ' ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως· ἀνάγκη, τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι.

dem Laufe verfolgt von Achilles, das ganze Heer der Griechen aber in einiger Entfernung ohne allen Antheil an dem Kampfe ganz ruhig stehend, durch einen fast unmerklichen Wink des athemlosen Verfolgers von aller Einmischung in den Kampf abgehalten. Und doch nimmt man bei Homer daran gar keinen Anstoß und ihn, den epischen Dichter, kann kein Tadel deßhalb treffen, eben weil die Ungereimtheit sich uns verbirgt, indem der athemlos laufende und dabei dem Heere ein Nein zuwinkende Achilles, eben so das in der Nähe befindliche, gerüstete und kampflustige Heer der Griechen, hier kein Gegenstand unserer Anschauung ist. Nur Staunen und Verwunderung also ist es, die hier in uns rege wird, die Ungereimtheit ahnen wir wohl, aber sie kommt uns nicht zum klaren Bewußtsein [a]. Dieses Vorwalten nun der Empfindungen des Staunens und der Verwunderung im Epos, steht es nicht auch im engsten Zusammenhange mit allem dem, was wir sonst als charakteristische Eigenthümlichkeit des Epos erkannt haben? Das Großartige und Majestätische des Epos, welcher in seiner Fülle und Breite, in seinem ruhigeren, gemeßneren Gange, in Sprache und Metrum sich offenbart, findet es nicht auch in dem Wunderbaren und Imponirenden der Begebenheiten, die es darstellt, eine mächtige Stütze?

Ist nun aber dieß Gepräge des Großartigen und Erhabenen vorzugsweise dem Epos aufgedrückt, ihm noch vollkommener als der Tragödie, die ja auch schon dadurch, daß sie Alles in der Form unmittelbarer Vergegenwärtigung nachahmt, oft dem Charakter der Erhabenheit untreu werden und sich selbst hie und da wohl in das Gemeine verlieren muß, wie sollte es da nicht auch überhaupt vor dieser den Vorzug verdienen und somit den ersten Rang unter allen Dichtungsarten einnehmen? Zumal da auch noch eine andere Vollkommenheit sich

a) s. c. 25, 3 : 10. und über die *δίωξις Ἕκτορος* c. 26, 5.

mit dieser vereinigt. Vermöge der Fähigkeit nehmlich, was an verschiedenen Orten zu derselben Zeit geschehen, zur Anschauung zu bringen, erfreut sich das Epos zugleich des Reizes einer Mannigfaltigkeit der Ereignisse, eines Wechsels des Schauplatzes, der der Tragödie ganz fremd ist, wie denn auch gar oft tragische Stücke, eben wegen dieser Einförmigkeit der Handlung, die Überdruß erregt, bei der Darstellung durchfallen [a]. Nichts destoweniger entscheidet Aristoteles ganz anders über den relativen Werth des Epos und der Tragödie. Nicht dem Epos nehmlich, sondern der Tragödie räumt er den Vorzug ein, und zwei Gründe vornehmlich sind es, die dieß Kunsturtheil motiviren, die mächtigere Einwirkung auf das Gemüth, namentlich auf Erregung und Reinigung der Furcht und des Mitleids, die von der Tragödie ausgehe, und die strengere Einheit der Handlung, die in ihr herrsche, in der That die beiden wesentlichsten Vorzüge, die ein Kunstwerk vor einem anderen haben kann. Mit diesen Vorzügen halten nun natürlich die sonst dem Epos nachgerühmten keinen Vergleich aus. Was aber den Tadel anbetrifft, den man deßhalb gegen die Tragödie erheben könne, weil sie Alles in der Form unmittelbarer Vergegenwärtigung nachahme, auch das Niedrige und Gemeine, weßhalb sie nur Zuschauern von schlechtem, gemeinen Geschmack gefallen könne, wie denn der verständige und wahrhaft gebildete überhaupt den sinnlichen Reiz lebhafter Gestikulation und Mimik, den das Drama voraus habe, gar gern misse, in Bezug auf diesen Vorwurf, erwiedert Aristoteles Folgendes. Es treffe, behauptet er, dieser Vorwurf doch eigentlich nicht sowohl die Tragödie an sich, als vielmehr die Kunst des Schauspielers, durch die sie zur Darstellung komme, deren sie aber doch, um ihre Kraft zu äußern, nicht nothwen-

a) ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν, καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.

dig bedürfe. Wie aber der Schauspieler, eben so könne ja auch der Rhapsode, ja auch bei lyrischen Dichtungen der Sänger allerlei Übertreibungen bei seinem Vortrage sich zu Schulden kommen lassen, überall also könne auf gleiche Weise hierin gefehlt, überall aber auch könnten solche Übertreibungen des Vortrags, die allzu lebendige Nachahmung auch des Schlechten und Nichtswürdigen durch Geberdung, Gestikulation und Körperbewegung auf gleiche Weise vermieden werden [a] [17].

Dieß ist es, was Aristoteles über die Kunst lehrte, so weit eine aus Bruchstücken und zerstreuten Stellen gebildete Zusammenstellung einen entsprechenden Begriff davon zu geben im Stande ist. Auf dem Höhepunkte Hellenischer Ästhetik sind wir nun angelangt, denn weder vor noch nach Aristoteles hat irgend ein Hellenischer, ja überhaupt kein antiker Dichter oder Denker mit gleicher Unbefangenheit, mit gleicher Tiefe und Schärfe, gleich eindringend und umfassend die Kunst behandelt. Aristoteles wurde in seiner Kunstbetrachtung von dem reinen Interesse am Wissen und an der Wahrheit geleitet. Auch die Kunst beruht auf einer eigenthümlichen, aus einem ursprünglichen Triebe der menschlichen Seele hervorgehenden Thätigkeit, auch diese Thätigkeit will ergründet, ihr Wesen und ihre Gesetze wollen erforscht sein, Gesetze, die ihr immanent sind, die also nicht etwa als etwas Fremdes und Neues von dem Philosophen von außen her hinzugebracht zu werden brauchen, sondern die in den echten Werken der Kunst selbst verborgen liegen und von dem Denker nur eben aus ihnen abstrahirt und in ihrer reinsten Form zur Anschauung gebracht werden wollen. Es ist die philosophische Überzeugung, daß die Ideen der Erscheinung immanent sind, nicht von außen als ein Fremdes, das sie deßhalb auch immer nur halb, nur unvollkommen in sich aufzu-

a) Poet. 27, 1 - 9.

nehmen vermöge, zu ihr hinzutreten, in der diese Betrachtungsweise der Kunst, die ihrer freiern Entwickelung so günstig ist, ihren letzten Grund hat, und die Höhe des philosophischen Standpunktes, den Aristoteles erreicht hat, erklärt mithin auch die Reinheit und Unbefangenheit der Kunstansichten, die der große Denker uns darlegt. Indeß dürfen auch andere Betrachtungen bei Erklärung dieser Objectivität in der Behandlung der Kunst nicht ganz ausgeschlossen werden. Als Aristoteles im Gebiete des Wissens schaffend und ordnend auftrat, hatte die Kunst ihre schönsten Blüthen schon getrieben; durchaus von geringerer Bedeutung waren die Kunstbestrebungen der Zeitgenossen, namentlich in Poesie und Musik, den Künsten, denen Aristoteles vorzugsweise seine Aufmerksamkeit zuwandte, etwa die Komödie ausgenommen, die eine neue Blüthe wenigstens schon ankündigte; wie ein Fertiges und Abgeschlossenes daher lag die Kunstwelt vor den Blicken des Forschers da, gleich der Natur, die auch nichts ganz Neues mehr hervorbringt. Welche Aufforderung, sich nun geistig dieser Reichthümer zu bemächtigen, wie mußte es da ihn drängen, den mächtigen Geist, der zuerst jedem Gebiete geistiger Thätigkeit seine feste Gränzen bestimmte, und den Trieb nach Erforschung des Wesens dieser Thätigkeit und ihrer Objekte nach allen verschiedenen Richtungen hin sicher leitete, und so das gesammte, früher noch in einen Punkt zusammengedrängte Wissen in einzele Wissenschaften auflöste und vertheilte, wie mußte es ihn da drängen, auch diese wunderbare Welt durch Gesetz und Ordnung zu beherrschen, abzumessen das ihr zugehörige Gebiet und auch sie einzuordnen in den großen Zusammenhang. Am allerwenigsten aber konnte bei Aristoteles die Unbefangenheit der Betrachtung und des Urtheils durch Rücksichten leiden, die er etwa auf Gefahren, von denen die Philosophie durch die Kunst bedrohet worden wäre, hätte nehmen müssen, wie dieß bekanntlich bei Plato der Fall war. Kunst und Philosophie standen jetzt in ganz anderem Verhältnisse

zu einander als damals. Die Werke der Meister in der Kunst gehörten nun schon einer zum Theil selbst fernen Vergangenheit an, ihre Nachfolger kamen ihnen keinesweges gleich; der Kunstenthusiasmus, der in Athen herrschte, als die großen heimischen Künstler noch lebend mit immer neuen Schöpfungen begeisterten und entzückten, oder als noch in frischester Erinnerung lebte ihr großes Wirken, dieser glühende Enthusiasmus für die tönende Rede, die goldene Zunge der Dichter war verraucht, war erkaltet, der ideale Aufschwung Athens, die Zeit der phantastischen, poetischen Pläne und Ideen war vorüber; mit der Kunst also wenigstens hatte die Philosophie um den Boden nicht mehr zu kämpfen, eher anzufachen die frühere Begeisterung in einer gar zu kalt und praktisch gewordenen Zeit, die nur noch die Beredsamkeit, die ernsteste der Künste, und etwa noch das Lustspiel, aber auch dieß in wie beschränktem, einseitig praktischen Streben, gedeihen ließ.

Haben wir nun hierdurch namentlich für das Verhältniß, in dem Plato und Aristoteles in Bezug auf ihr Urtheil über die Kunst zu einander stehen, die Erklärung gefunden, so erscheint es angemessen, nun auch noch gegen Aristophanes Ansichten und Betrachtungsweise, denen man ihren hohen Werth nun und nimmermehr mit Erfolg wird streitig machen können, die des Aristoteles zu halten, und die Differenzen zwischen beiden, so weit es möglich ist, erklärbar zu machen.

Es ist die Zeit jener großen geistigen Umwälzung, die Athen vor und in dem Peloponnesischen Kriege erlebte, die in Aristophanes Werken sich spiegelt, die Zeit des noch immer unentschiedenen Kampfes zwischen dem alten Princip und den neuen Grundsätzen, die in Staat, Sitte und Kunst die fast zügellose Freiheit einer nur durch den Ungestüm der Leidenschaft und die Willkühr der Reflexion bestimmten unruhigen Bewegung an die

Stelle der ernsten, würdigen und anstandsvollen Haltung der Vergangenheit treten hießen. Diesen großen Kampf mitzukämpfen, das war es, was Aristophanes als seine höchste Aufgabe erkannte, mitzukämpfen vornehmlich als Verfechter des alten Princips, an dem sein gesunder und klarer Geist ihn durchaus mehr Gefallen finden ließ, als an der trüben Verwirrung der Sophistik der jüngeren Zeit, wenn auch im tiefsten Grunde seines Wesens auch er, der so kühn phantastische, nur im freiesten Spiele der Laune Genüge findende Geist, der neuen Richtung keinesweges ganz fremd sein konnte. Einen solchen Kampf nun hatte Aristoteles nicht mitzukämpfen. Er lebte selbst in der Mitte dieser neuen Zeit, die nun ungestört ihrer Herrschaft sich erfreute, alle die früher so hart bekämpften Neuerungen in Poesie und Musik, deren gemeinsame Tendenz die unverhüllte, die treueste und lebendigste Darstellung der Wirklichkeit und die daraus hervorgehende lebhaftere Erregung der Leidenschaften war [a], hatten nun schon lange sich allgemeinen Eingang verschafft, und der herrschende Kunststyl der Zeit hatte sich daraus gebildet, eine Polemik gegen sie, wie die von Aristophanes mit so viel Kraft und Geist durchgeführte, wäre nun offenbar ein fruchtloses, ein zeitwidriges, ja fast lächerliches Unternehmen gewesen. Aber weit mehr noch als die veränderten Zeitverhältnisse mußte auch die Eigenthümlichkeit seines ganzen Wesens, die Grundansicht seiner Philosophie, dem großen Denker eine solche Polemik unmöglich machen. Das Höchste, was erreicht werden kann, ist nach Aristoteles die vollkommenste Entfaltung aller Kräfte in der freiesten und ungehemmtesten Thätigkeit; schwerlich konnte da dem Philosophen, was irgend Thätigkeit fördert, was Leben erregt und hegt, werth- und bedeutungslos erscheinen. Daher ohne Zweifel sein günstigeres Urtheil über die Tragödie als Erregerin der Leidenschaften, die schaffen und zerstören, daher auch die Zurücksetzung des

a) Man vergleiche was K. O. Müller sagt, Handbuch der Archäologie der Kunst, 2te Aufl., S. 133.

Epos gegen die Tragödie, die raschere, leidenschaftlichere, energischere, daher selbst, um auch etwas Einzelnes zu erwähnen, sein günstiges Urtheil über Euripides, obwohl dessen Fehler nichts desto weniger auch von ihm, so oft es erfoderlich war, streng und gerecht gerügt werden. War es aber unter allen Thätigkeiten dann wieder die rein theoretische des Verstandes, das Lernen, dem sich immer etwas Neues enthüllt, die Uebung und Beschäftigung des Scharfsinns, der vergleicht und sondert, die dem erhabenen Denker die größte Befriedigung gewährte, wie sollte man es da nicht sehr erklärlich finden, nicht nur daß er überhaupt den Ursprung der Kunst von der Lust am Lernen herleitete, daß er bei Behandlung der Tragödie, für den Reiz großartiger Einfalt weniger empfänglich, die verwickeltere Form mit Erkennungen und Peripetieen der einfachen entschieden vorzog, sondern auch daß grade die Dichter am meisten vor seinen Augen Gnade und in ihm den nachsichtigsten Beurtheiler ihrer Schwächen fanden, die durch einen scharfsinnigen und sinnreichen Geist sich ihm empfahlen, ein Agathon, von dem doch Plato und Aristophanes in merkwürdiger Übereinstimmung ein sicher nicht sehr vortheilhaftes Bild uns entwerfen. Doch dem sei nun wie ihm wolle. Gesetzt auch daß selbst Aristoteles, bei aller Höhe seines Standpunktes, bei aller Unbefangenheit seines Geistes, bisweilen doch von mehr subjectiven Bestimmungsgründen in seinem Kunsturtheile geleitet wurde, nichts desto weniger bleibt, was er für die Kunsttheorie geleistet hat, von ewigem, von unvergänglichem Werthe. Für die höchsten und edelsten Künste erklärte er die, die die Darstellung des Erhabenen und Idealen sich zur Aufgabe setzen, und zeigte ihnen selbst den Weg, auf dem sie ihre Aufgabe lösen könnten. Gehalt und Form waren ihm in den Werken der Kunst gleich wichtig, und indem er die Gesetze der Form für die Poesie, zuerst vielleicht unter allen Griechen, bestimmte, er, der überhaupt zuerst die höhere Bedeutung der Form in vollkommener Klarheit erkannte,

wußte er nichts desto weniger, immer auf das Wesentliche sein Augenmerk richtend, von allen engherzigen und beschränkten Ansichten, die spätere Geschlechter unter seinem Namen verkauften, sich durchgängig frei zu erhalten; in der Reinigung der Leidenschaften endlich gelang es ihm, der Kunst ein Ziel zu bestimmen, welches über die Zwecke der Unterhaltung so wie der moralischen Belehrung weit erhaben und wohl das Höchste ist, was überhaupt je von der Kunst wird gefodert werden können [a]. Zugegeben darum, daß auf die Kunst seines Zeitalters, die er allerdings auch bei seinen Belehrungen immer im Auge hatte [b], seine Theorie nur wenig oder gar keinen Einfluß hatte, wie, ist er nicht dafür aller Zeiten Lehrer geworden, auf dessen Worte wir noch gar oft andachtsvoll zu lauschen fürwahr den triftigsten Grund hätten?

a) Ich kann hiernach in Ulrici's Urtheil über die griechische Ästhetik durchaus nicht einstimmen, wenn er von ihr, mit namentlicher Beziehung auf Aristoteles, behauptet (s. Gesch. der Hellenischen Dichtkunst, Theil 1. S. 94.), sie habe die Kunst **nur** als Nachahmung der Natur und des menschlichen Lebens betrachtet (und doch ahmt sie nach Aristoteles auch nach *οἷα δεῖ εἶναι*, die *βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς κ.τ.λ.*), und ihre verschiedenen Zweige und Gattungen habe sie **nur** nach den äußern Mitteln dieser Nachahmung unterschieden (unterscheidet Aristoteles auch die Tragödie und die Komödie auf diese Weise?): daher habe sie als Zweck der Kunst, und namentlich der Poesie, Vergnügen und Unterhaltung gesetzt, **höchstens** moralische Besserung und Belehrung, und wenn sie auch vom guten und echten Dichter den Schwung göttlicher Begeisterung gefodert habe, so sei ihr diese Begeisterung doch nicht das Wesen der Kunst gewesen, vielmehr verschieden von der Kunst, und gleichsam nur ein Hülfsmittel, eine Hülfseigenschaft des Dichtergeistes zur Erzeugung seiner Werke. (Nur dieß Letzte möchte man im Allgemeinen als richtig stehen lassen können.) *b*) Daß dieses der Fall war, kann nicht bezweifelt werden. Ich erwähne hier nur die Stellen, die am lautesten dafür zeugen, Poet. 7, 15. 7, 11. 11, 3. 18, 6 und 11. 19, 22. 24, 5.

II.

Wenn wir von dem großen Aristoteles zu dessen Schülern übergehen, so müßten wir gleich die schmerzlichsten Klagen über den Verlust so vieler kunsttheoretischen Werke, die aus dieser Schule hervorgegangen sind, erheben, wenn nicht die Gewißheit einigen Trost, wenn auch immer nur einen leidigen Trost, uns gewährte, daß ganz neue Bahnen wenigstens von keinem dieser Männer betreten, daß wahrhaft epochemachende Ansichten von keinem unter ihnen ausgesprochen und entwickelt wurden, wie denn überhaupt in den nächsten Jahrhunderten, ja in dem ganzen Zeitraume von Aristoteles bis in das zweite Jahrhundert nach Christo wahrhaft epochemachende Ideen, Ideen, von denen eine Umgestaltung der ganzen Ansicht über Wesen, Zweck und Bedeutung der Kunst hätte ausgehen können, weder unter Griechen noch Römern hervorgetreten sind [a], es sei denn daß man einigen unbestimmten und unentwickelten Andeutungen, die sich namentlich bei Cicero finden, einen solchen Werth beilegen wollte.

Unter den unmittelbaren Schülern des großen Phi-

a) Diese Gewißheit ruht auf der Überzeugung, daß wahrhaft Epochemachendes doch auf keinen Fall so ganz spurlos verschwinden konnte, da troß der Menge der Verluste, die wir erlitten, doch immer auch noch eine Fülle von Schriften, die wenigstens theilweise dieß Gebiet berühren und in dasselbe hinüberstreifen, aus dem Alterthume uns erhalten worden sind.

losophen ist Theophrast, sein Nachfolger im Lehramte, zu nennen, ein Mann, der durch Geschmack, psychologischen Scharfblick und reiche Kenntnisse in so hohem Grade sich auszeichnete, daß seine mannigfaltigen zur Kunsttheorie gehörigen Schriften gewiß die schönste Ausbeute für diese Wissenschaft gewähren würden, wenn ein günstiges Schicksal sie uns erhalten hätte [1]). Leider aber müssen wir uns mit den wenigen vereinzelten Bemerkungen des trefflichen Mannes, die uns hie und da aufbewahrt worden sind, begnügen. Von besonderer Wichtigkeit nun ist hier zunächst die Ansicht des großen Empirikers über den Ursprung der Musik in der menschlichen Seele, die Plutarch, wahrscheinlich aus seiner Schrift von der Tonkunst, uns aufbewahrt hat [a]. Eine dreifache Quelle nehmlich, lehrt Theophrast, habe die Musik, die Traurigkeit, die Lust und die Begeisterung, welches zunächst in Bezug auf die natürlichste Gattung der Musik, auf die Vokalmusik, von ihm nachgewiesen wird; alle drei nemlich bewirkten, daß die Stimme sich gleichsam biege und runde und überhaupt das gewohnte Gleis verlasse. Wir sehen, daß hiermit in der That auf erschöpfende Art die Quellen der Musik nachgewiesen sind, indem die drei Gattungen der Gefühle, die wirklich das Gebiet des Gefühlsvermögens vollständig ausmessen, angegeben werden. Wollten wir uns aber wundern, warum Theophrast nicht zunächst einfach für einen Ausdruck der inneren Empfindung die Musik erklärte, so dürfen wir uns nur daran erinnern, wie den Alten ein unzweideutig bezeichnendes Wort für das, was wir Gefühl,

a) s. Plut. Sympos. quaest. l. I, quaest. 5, c. 2. *λέγει δὲ Θεόφραστος μουσικῆς ἀρχὰς τρεῖς εἶναι, λύπην, ἡδονὴν, ἐνθουσιασμὸν, ὡς ἑκάστου τούτων παρατρέποντος ἐκ τοῦ συνήθους καὶ ἐγκλίνοντος τὴν φωνήν*, wozu auch die darauf folgenden guten Erläuterungen, die Plutarch selbst hinzufügt, zu vergleichen sind. s. auch die von Porphyrius aufbewahrte Stelle der Schrift von der Musik in Wallis Opera mathem. Vol. III, p. 241, gleich im Anfange.

Empfindung nennen, durchaus fehlte, um die von ihm gewählte Bezeichnung ganz begreiflich zu finden. Hielt nun aber Theophrast eine solche Erregung der Seele für nothwendig zu der Entstehung der Musik, so sehen wir leicht ein, wie er bei Bestimmung des Begriffs der Musik nicht nur eine Bewegung der Stimme und dieser entsprechende Körperbewegungen, wie Censorin uns berichtet, sondern auch eine Bewegung der Seele für ein nothwendiges Element erklären konnte [a]; nicht nur aus der Kehle, auch aus der Seele muß nach ihm der Gesang hervorströmen, wenn es wahrhafter Gesang sein soll. Und wie die Musik aus der lebhaftesten Erregung der Seele hervorgeht, so ergreift sie auch die Seele am mächtigsten; dieß folgt mit Nothwendigkeit aus der einer schon früher beleuchteten Aristotelischen nahe verwandten Behauptung Theophrasts, die Wahrnehmung durch das Gehör trage den leidenschaftlichsten Charakter von allen Sinneswahrnehmungen an sich [b]. Über den Grund dieser Erscheinung läßt sich Theophrast nicht aus, doch stimmte er wahrscheinlich auch darin mit Aristoteles überein.

Nächst Theophrast hatte ohne Zweifel Aristoxenus unter den Schülern des großen Aristoteles das meiste Verdienst um die Theorie der Kunst, obwohl seine Forschungen fast allein auf die Musik sich gerichtet zu haben scheinen. Mit sittlichem Ernst eiferte der strenge, Pythagoreische Weisheit mit der Aristotelischen verbindende Mann gegen das einreißende, ja schon herrschend gewordene Verderben in der Musik, gegen den weichlichen und üppigen

a) Censorinus de die natali. c. 12. *b*) Plut. *περὶ τοῦ ἀκούειν* c. 2.: sie sei die *παθητικωτάτη πασῶν αἰσθήσεων*, behaupte Theophrast; vgl. Lessing, Werke B. 15, S. 109; wo als Grund angegeben wird, daß, was durch das Gehör in die Seele komme, geschwinder und stärker auf die Leidenschaft wirke, als was durch das Gesicht, den Geschmack oder Geruch eindringe. Aber was ist hiervon der Grund? Darauf eben antwortete Aristoteles in den früher angeführten Stellen der Probleme und der Politik.

Charakter [a], den eine Kunst angenommen, in der er so wie jene alten Weisen eine Offenbarung tiefer Geheimnisse erkannte; denn er war es, der die alte Lehre, daß die Seele eine Harmonie des Körpers sei, mit Entschiedenheit aussprach und vertheidigte, indem die Thätigkeiten, in denen die Seele sich kund gibt, nach ihm auf ähnliche Weise aus der bestimmten Zusammenordnung der Elemente und Glieder des Körpers hervorgehn wie die Töne der Cither aus der Spannung der Saiten [b],

a) s. bei Mahne diatribe de Aristoxeno p. 130 die Stelle des Themistius. Eine starke Verachtung des Urtheils, namentlich aber des Beifalls, der Menge spricht sich aus in der Antwort, die er nach Themistius einem seiner Schüler gab auf die Frage, was er denn für einen Gewinn davon haben würde, wenn er die neue, so ergetzliche Art des Gesanges verachte: du wirst seltener in den Theatern singen, erwiederte er ihm. Schön vergleicht er in einer bei Athen. (XIV, 632, a) aufbewahrten Stelle den Zustand der echten Kunstfreunde mit dem der Einwohner der ursprünglich griechischen, aber im Laufe der Zeit in Sprache und Sitten durchaus barbarisch, d. i. tyrrhenisch oder römisch gewordenen Stadt Unteritaliens Pästum. Wie nehmlich jene, während sie sonst das ganze Jahr in ihren barbarischen Sitten und Bräuchen lebten, doch immer noch eins von den Hellenischen Festen feierten, wo sie zusammenkämen und an jene alten Bräuche und Namen, die ihnen nun so fremd geworden, sich erinnerten, und erst nachdem sie recht unter einander ausgeklagt und ausgeweint hätten, still wieder hinweggingen: eben so erinnerten sich die wenigen Freunde der alten und echten Musik, da die Theater ganz barbarisch geworden und die herrschende Musik dem größten Verderben anheimgegeben sei, nur manchmal, wenn sie unter sich wären, daran, was einst die Musik gewesen sei. Übrigens scheint so leicht Aristoxenus seinen Schülern die Ausbildung in der Musik wohl nicht gemacht zu haben, wie es Aristoteles verlangt, denn grade deßhalb zieht er die Saiteninstrumente den Blaseinstrumenten vor, weil mehr Kunst dazu gehöre sie geschickt zu behandeln, s. Athen. p. 174, e, vgl. auch Mahne p. 127. *b*) s. besonders Cic. Tuscul. quaest. I. c. 10. und 18. vgl. auch Mahne p. 85. So ist es denn natürlich, daß er der echten Musik die größte moralische Wirksamkeit zugestand, namentlich empfahl er ihre Anwendung bei Gastmälern, wo sie durch das Geordnete und Ebenmäßige, was in ihr wohne, die Kraft des Weines, der auf die entgegengesetzte Weise wirke, dämpfen,

wo denn freilich die Frage sich jedem von selbst entgegendrängt, welches Spielers Hand denn aber die Töne hervorlocke, die in jenen Saiten schlummern. Ungeachtet dieser höheren Ansichten indeß über die Bedeutung der Musik beschäftigte ihn doch mehr das Technische dieser Kunst, wie es scheint, als allgemeinere Fragen, und dieß Interesse scheint auch bei den übrigen Peripatetikern, die über diese Kunst schrieben, das vorherrschende gewesen zu sein, wie denn auch ihre die Dichtkunst betreffenden Schriften mehr literarhistorische und antiquarische als ästhetische Bedeutung haben mochten [2]).

Nächst der Peripatetischen Schule widmete unter den Philosophenschulen des Alterthums, die dem Zeitalter, welches wir jetzt behandeln, das ist der Zeit von Aristoteles bis auf die Neuplatoniker, angehören, den schönen Künsten die größte Aufmerksamkeit die Schule der Stoiker, Zeno selbst, Cleanth, Chrysipp und mehre der Späteren [3]). Und nicht neben der Philosophie beschäftigten sie sich mit Kunsttheorie und Kunstkritik, in den Cyklus der philosophischen Wissenschaften selbst, die sie zuerst zu einem in sich geordneten Ganzen verbanden, hatten sie auch die Kunsttheorie, wenigstens die der Poesie und Musik, aufgenommen, sie bildete bei ihnen einen Theil der Dialektik, die sie als Grundlage der gesammten Philosophie betrachten [a]. Nicht nur von den Begriffen nehmlich, den Urtheilen und Schlüssen handelt bei ihnen die Dialektik, sondern auch von der Bezeichnung der Gedanken durch Laute und Worte, und von diesem rhetorischen Theile derselben war eine Abthei-

und die aufgeregte Seele wieder besänftigen werde, s. Plut. de mus. 43. Mahne l. c. p. 124. a) s. Diog. Laert. VII, 44., wo die Fragen περὶ ποιημάτων, περὶ ἐμμελοῦς φωνῆς, περὶ μουσικῆς als Theile der Dialektik bei den Stoikern angeführt werden. Vgl. Tiedemann, System der Stoischen Philosophie, Thl. 1. S. 33. Indeß scheinen freilich manche unter den Stoikern der Philosophie auch wieder engere Gränzen abgesteckt zu haben, s. Beck Examen caus. cur stud. liberal. artium u. s. w. S. 30. 31.

lung der Lehre von den Gedichten, eine andere die von der Tonkunst.

Aber nicht so unbefangen würdigten die Stoiker die schönen Künste wie Aristoteles und seine Schüler, und die hohe Bedeutung, welche namentlich bei Aristoteles selbst die Dichtkunst und die Musik haben, hatten sie bei ihnen keineswegs. Zwar bestimmte Posidonius den Begriff der Dichtung so, daß es ganz den Anschein hat, als habe er die Poesie in hohen Ehren gehalten; nachdem er nehmlich das Formelle in der Poesie, was nach ihm erst das Gedicht, noch nicht die Dichtung bildet, so erklärt hat: ein Gedicht ist eine nach den Gesetzen eines bestimmten Versmaßes oder doch in einem gewissen Numerus sich bewegende Rede, die aber geschmückter ist als die gewöhnliche Rede und so sich über sie erhebt, so definirt er den Begriff der Dichtung selbst auf folgende Weise: eine Dichtung ist ein Gedicht voll Gehalt und Bedeutung, welches eine Nachahmung umfaßt göttlicher und menschlicher Dinge [a]. Aber mit diesen unbestimmten Äußerungen sind erst die bestimmteren über den Werth nicht der Poesie allein, sondern aller der sogenannten freien Künste zu vergleichen, ehe wir über die Ansicht des Philosophen über Zweck und Werth der Dichtkunst etwas festzustellen wagen können. Vier Arten von Künsten unterschied nach Seneka Posidonius, die gemeinen und unedeln, die spielenden, die encyklischen oder bildenden, die freien [b]. Von diesen vier Klassen nun kommen die beiden ersten, wenn es sich

a) s. Diog. l. c. 60. *ποίημά ἐστι λέξις ἔμμετρος ἢ εὔρυθμος μετὰ σκευῆς* (besser wohl *μετὰ κατασκευῆς*, wie Menage emendirt) *τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα. Ποίησις δέ ἐστι σημαντικὸν ποίημα, μίμησιν περιέχον θείων καὶ ἀνθρωπείων.* *b*) s. Seneca ep. 88. (in der Elzevirschen Ausg. Amsterdam 1659. T. II. p. 288. Die vier Arten von Künsten, die unterschieden werden, heißen hier vulgares et sordidae (die *τέχναι βάναυσοι* der Griechen), ludicrae (die *ματαιοτεχνία* und *ψευδοτεχνία* bei Nicephorus in Synesium ed. Petav. p. 363.), pueriles und liberales.

darum handelt, was zur Erreichung unserer Bestimmung beitrage, in gar keinen Betracht, denn die gemeinen, die der Handwerksleute, die mit der Hand betrieben werden und die Zwecke des äußeren Lebens verfolgen, suchen gar nicht einmal den Schein zu erregen, als wenn es um das Anständige und Edle ihnen zu thun wäre; die spielenden aber, die der Taschenspieler und anderer Tausendkünstler, suchen nur Auge und Ohr zu belustigen, und auch dieß vermögen sie nur bei den Unkundigen, welche alle die plötzlichen Veränderungen, die sie sehen, weil sie ihre Ursachen nicht kennen, bewundernd anstaunen. Die dritte Art dagegen, die bildenden, zu denen alle die Künste und Wissenschaften gehören, welche gewöhnlich für nothwendig gehalten werden zur vollständigen Ausbildung eines Freigebornen, werden zwar in der Regel allerdings auch freie Künste genannt, aber die wahrhaft freien Künste sind allein die, welche alle ihre Sorge einzig und allein auf die Tugend wenden; die nicht sowohl das höchste, sondern vielmehr das einzige Gut ist. Zur Tugend aber, zur Pflichterfüllung leitet allein die Philosophie, die praktische zumal; Vielwissen ist dazu nicht nöthig, auch ohne die Hülfe der Wissenschaften kann man zur Weisheit gelangen.

So lehrte Posidonius und gewiß mit ihm auch die meisten anderen Häupter der Stoischen Schule, denn die Grundlehre ihrer Philosophie, daß praktische Tugend, vollkommene Pflichterfüllung das einzige wahre Gut sei, mußte solche Ansichten zur Folge haben. Auch Seneka, sonst ein gemäßigter Jünger der Stoischen Weisheit, hält diese Lehren in ihrer ganzen Strenge fest, ja noch schärfer, wie es scheint, urtheilt er über einige unter den schönen Künsten als Posidonius selbst; die Maler nehmlich, so wie die Bildhauer will er gar nicht zu denen gerechnet wissen, welche Künste betrieben, die irgend, nicht etwa bloß im strengsten Sinne, freie Künste genannt werden könnten. Sie wären nur Diener der Schwelgerei und Üppigkeit und eben so gut als sie könnte man

auch Salbenhändler und Köche und alle die anderen Diener der Lust unter die Zunft derer, welche die freien Künste betrieben, aufnehmen [a]. In der That ein seltsames Urtheil von dem selbst in Üppigkeit aller Art schwelgenden Philosophen.

Wenn nun aber auch über andere Künste, namentlich über die Dichtkunst, die Stoiker günstiger urtheilten, so war doch auch die Werthschätzung, die sie diesen angedeihen ließen, immer etwas zweideutiger Natur. Nicht der Dichter, als solcher nehmlich, sondern nur der Dichter, der den Philosophen spielt oder aus dessen Worten sich wenigstens philosophische Wahrheiten herausdeuten, dessen Aussprüche sich zu philosophischen Sentenzen umbilden lassen, hatte in ihren Augen Werth. In dieser Deutungskunst zeigte sich besonders Chrysipp sehr erfahren, der aus allen den ältesten Dichtern, aus Orpheus, Musäus, Homer und Hesiod, die trefflichsten Stoiker zu machen wußte; aber auch Zeno, Cleanth, Diogenes von Babylon und Andere wußten den versteckten Sinn, der in den Mythen liegen sollte, welche die alten Dichter uns überliefern, so geschickt herauszufinden, daß die ganze Mythologie in ein System physikalischer und moralischer Lehrsätze sich verwandelte [b]. Wie frei aber diese Schule bei der Umbildung von Dichterstellen verfuhr, deren sie sich zu pädagogischen Zwecken zu bedienen gedachte, davon zeugen von Plutarch ange-

a) Andere dagegen rechneten die Philosophie auch zu den encyklischen Künsten, vgl. Schol. in Dionys. Thrac, Bekker. anecdota Gr. T. II. p. 654, wo Astronomie, Geometrie, Musik, Philosophie, Arzneikunde, Grammatik als die encyklischen Künste oder auch *λογικαὶ τέχναι* (weil die Vernunft und das Wort ihre Werkzeuge sind, vgl. Plat. Gorg. 450. d. e.) erwähnt und den *τέχναι βάναυσοι* oder *χειρωνακτικαὶ* entgegengesetzt werden. Dieselbe Eintheilung hat auch Galenus in der exhortatio ad perdiscendas artes.
b) s. Cicero de nat. Deor. I, 15. III, 24. Gegen dieß Bemühen der Stoiker spricht Galen *περὶ Ἱπποκράτους καὶ Πλατ. δογμ. γ*, p. 357 in Kühn's Medici Graeci, Vol. V. vgl. auch Plut. de audiend. poet. c. 4 u. 11. de Isid. et Osir. 66.

führte Beispiele; so veränderte Zeno die Worte des Sophokles: wer immer zu einem Tyrannen geht, ist dessen Sklave, auch wenn er frei zu ihm kommt, ohne Weiteres so, daß sie in ihr Gegentheil sich verkehrten: der ist nicht ein Sklav, wenn er als ein Freier gekommen ist [a].

Bei alle dem indeß ist doch wenigstens ein reges Interesse für die schönen Künste bei den meisten unter den Stoikern nicht zu verkennen. Und dieß mußte auch noch eine andere Betrachtung in ihnen stets lebendig erhalten. Es ist bekannt, daß das Wesen der Tugend nach den Lehren der Stoa vornehmlich in der Konsequenz, in der inneren Übereinstimmung, welche in dem ganzen Handeln des Menschen herrscht, besteht. Nun konnte es ihnen natürlich nicht entgehen, daß auf einer gewissen Übereinstimmung aller Theile eines Ganzen untereinander auch in den Werken der Natur und der sie nachahmenden Kunst alles das beruhe, was wir als Ordnung, Harmonie und Symmetrie an ihnen bewundern. Wie, sollte nun nicht der Sinn für die Übereinstimmung, die hier sich kundgibt, und das Wohlgefallen an ihr auch ein Wohlgefallen an jener Übereinstimmung in uns zu erzeugen oder wenigstens den Grund dazu zu legen fähig sein? Es müßte befremden, wenn die Stoiker diese Frage verneinend beantwortet hätten, um so mehr, da sie jenen Sinn für Übereinstimmung, für Harmonie und Ebenmaß und Schönheit, die körperliche Schönheit, die nach Chrysipp eben in dem Ebenmaße der Glieder wie die Gesundheit im symmetrischen Verhältnisse der Urstoffe des Körpers zu einander besteht [b], durchaus als einen eigenthümlichen Vorzug des Menschen, der vor allen an-

a) Plut. de aud. poet. c. 11. *b*) Scharfsinnig unterschied Chrysipp zwischen der Schönheit des Körpers, dem Ebenmaß der Glieder, der Gesundheit, der Symmetrie der Grundstoffe des Warmen und Kalten und Feuchten und Trocknen, und der Stärke, der Symmetrie der Sehnen des Körpers, s. Galen *περὶ Ἱπποκρ. καὶ Πλατ. δογμ.* E, Med. Gr. ed. Kühn. Vol. V, p. 440. Sonst haben die Stoischen Begriffsbestimmungen des Schönen im Ganzen wenig Eigenthümliches und Merkwürdiges, s. Diog.

deren lebendigen Geschöpfen sich auszeichne, betrachteten [a]. So willkührlich nun verfuhren sie auch in der That nicht, sie erkannten wirklich die innere **Verwandtschaft** jenes **Sinnes** für **das Sinnlichschöne** und der **Erkenntniß des Moralischschönen** an [b]. Nur scheint mehr **das Schöne in der Natur** als das in der Kunst ein Gegenstand bewundernder Betrachtung für sie gewesen zu sein, **sie** priesen sie als die **höchste Künstlerin**, die aus einfachem Samen und Keime, gemäß den in ihm wohnenden Gesetzen, die sie selbst in ihn gelegt, das Größte und Vollkommenste hervorbilde [c], und nicht bloß auf das Nöthige und Nützliche, sondern zugleich eben auch auf das Schöne und Anmuthige es dabei abgesehen habe, wie denn meist zwar Beides, der Nutzen und die Schönheit, in dem, was sie hervorbringe, auf das Innigste mit einander verbunden wäre, Manches aber, wie der prächtige Schweif des Pfaues, auch bloß seiner Schönheit wegen, damit es schmücke und ziere, von ihr sei gebildet und hervorgebracht worden [d]. Und eine mächtige Scheidewand blieb immer zwischen

Laert. VII, 100. Plut. de Stoic. repugn. 13. (Hutten. T. XIII. p. 355.) Suid. ed. Küster T. II. 233. Zonaras (c. Phot. ed. Tittmann.) T. II. 1159., wo noch die schönste Bestimmung sich findet, das Schöne sei *ἡδὺ φύσει* und *ἐπιθυμητὸν δι' αὐτὸ ἀεὶ, καὶ οὐδέποτε ἀμβλυνόμενον κόρῳ*, Gegenstand eines nie durch Übersättigung sich abstumpfenden Verlangens. *a*) Cic. de nat. Deor. II, 58, vergl. auch de offic. l. I. c. 4. wo Cicero doch auch Stoische Ansichten darlegt, wenn auch nicht durchweg mit philosophischer Schärfe, wie es scheint. *b*) s. Cic. de finibus l. III. c. 6. in Cicer. Philosoph. ed. Goerenz T. III. u. Cic. de offic. l. c. *c*) s. die Definition der Natur bei Diog. Laert. VII, 148. *ἔστι φύσις ἕξις ἐξ αὑτῆς κινουμένη κατὰ τοὺς σπερματικοὺς λόγους* u. s. w. Vergl. Cic. de nat. Deor. II, 22. (Die Natur gradezu artifex von Zeno genannt.) Vergl. auch c. 32. (cujus sollertiam nulla ars, nulla manus, nemo opifex consequi possit imitando) dann c. 34. bis zum Ende, ferner Senec. ep. 90. *d*) Cic. de fin. l. III. c. 6, 18. u. Plut. de repugnantiis Stoicorum 21. vergl. Tiedemann System der Stoischen Philosophie, Th. 1. S. 229.

dem Sinnlichschönen, mag es nun der Natur oder der Kunst angehören, und dem Sittlichschönen bei den Stoikern befestigt. Das Sinnlichschöne gehört zu den Dingen, die die Natur selbst uns anempfiehlt, ein innerer Sinn, eine Art Instinkt ist es, der uns an ihm Wohlgefallen finden lehrt. Das Gute aber, das Sittlichschöne gehört dem Reiche der Vernunft, nicht dem der Natur an, die Vernunft sagt uns, was sittlich schön und somit das einzige wahre Gute ist, ihr Gesetz befiehlt uns, wie wir handeln, was wir wählen und was wir meiden sollen [a].

Von den Stoikern wenden wir uns zu ihren Antagonisten hinüber, zu der Sekte Epikurs, freilich nicht ohne ein banges Vorgefühl, denn zu verrufen war schon im Alterthume diese Schule wegen des Hasses, den sie gegen Kunst und Wissenschaft gehegt, als daß man eine unbefangene Würdigung der schönen Künste von ihr erwarten könnte. Nun steht es freilich anderseits auch wieder fest, daß grade über Epikurs Lehre im Alterthume wie in der neueren Zeit die mannigfaltigsten Mißverständnisse geherrscht, daß kaum irgend ein anderer Philosoph so schief und ungerecht ist beurtheilt worden, wie eben er. Auch stand es in der That nicht so schlimm mit seinem Kunstsinne, wie einige unter den Alten, die über und wider ihn geschrieben haben, es uns einreden möchten. Gesteht doch selbst Plutarch, der den Epikur doch so gern zum Verächter aller Wissenschaften und Künste und jedes nicht rein körperlichen Genusses machen möchte, an einer Stelle seiner Schrift gegen ihn, in der er nachweist, wie man, von seinen Grundsätzen geleitet, auch nicht einmal ein angenehmes Leben führen könne, ohne Bedenken ein, daß Epikur den Genuß, den die Dionysischen Festaufführungen dem Auge und dem Ohre gewährten, keinesweges verschmähet habe, ja daß der Weise nach ihm grade so empfänglich dafür sei, wie jeder an=

a) s. besonders Cic. de fin. III, 6, 21. de offic. I, 4. und vergl. Garve zur Ethik des Aristoteles, B. 1. S. 57. u. s. w.

dere [a]. Allein viel Werth scheint doch auch wirklich Epikur auf die schönen Künste nicht gelegt zu haben. Wir wissen, wie eine apathische Gemüthsruhe ihm, der hier auf eine merkwürdige Weise mit den Stoikern, wie verschiedene Wege sie auch sonst verfolgten, zusammentrifft, als das Wünschenswertheste, als das höchste Gut erschien. In dieser Ruhe nur hätte allerdings der Weise, noch mehr aber der Jünger der Weisheit, bei eifriger Beschäftigung mit Poesie und Musik leicht gestört werden können [b]; und etwa erst durch künstliche Mittel dieß Aufregende und Verführerische der Poesie zu beseitigen und einen höheren moralischen Gehalt in sie zu legen, dazu war Epikurs Philosophie zu bequem, auch dünkte seine Weisheit ihrem Urheber zu original, als daß er von der Beschäftigung mit den Schriften Anderer, mochten es nun Philosophen oder Dichter sein, viel Nutzen für sich und die Anhänger seiner Lehre hätte erwarten können [c]. Und glaubte er nun schon aus den Werken der Dichter selbst nichts lernen zu können, hatten so die schönen Künste selbst immer nur einen sehr untergeordneten Werth für ihn: wer sollte sich da noch wundern, daß er, was Plutarch [d] mit besonderer Heftigkeit tadelt, von den Problemen, die auf diese sich bezogen, überhaupt von der Theorie der Künste nichts wissen, und solchen Fragen auch nicht einmal während der Muße eines Trinkgelages, wo die Alten gern über dergleichen Dinge verhandelten, Raum gönnen wollte?

Aber wie, schrieb nicht Epikur selbst ein Werk über die Musik [e]? Und haben nicht auch seine Schüler Me=

a) Plut. non posse suaviter etc. c. 13. *b*) s. Beck examen caus. cur studia liberal. artium a philosophis veterum nonnullis neglecta fuerint, S. 26 u. s. w. *c*) vergl. auch hierüber die angeführte Abhandlung. *d*) in der eben angeführten Stelle, vergl. Heraclid. Pontic. allegor. Homericae, ed. Schow 1782., wo es von Epikur heißt: *ὃς τῆς ἀσέμνου περὶ τοὺς ἰδίους κήπους ἡδονῆς γεωργός ἐστιν ἅπασαν ὁμοῦ ποιητικὴν ὥσπερ ὀλέθριον μύθων δέλεαρ ἀφοσιούμενος.* *e*) Diog. Laert. X, 28.

trodorus [a] und Philodemus, über Poesie und Musik geschrieben? Es ist nicht schwer zu zeigen, wie in Widerspruch mit sich selbst die Schule Epikurs dadurch keineswegs zu gerathen brauchte. Eben um das Unnütze der Musik zu zeigen, schrieben sie über diese Kunst, wie Philodemus neuentdeckte Schrift über die Musik deutlich beweist, und daß auch Metrodor nur deßhalb über die Dichter schrieb, um zu zeigen, daß eine genaue Bekanntschaft mit ihnen keineswegs nöthig sei, geht ebenfalls aus einer von Plutarch aufbewahrten Stelle dieser Schrift ganz klar hervor [b]. Philodem's Schrift, eine Streitschrift, wirft mit der dogmatischen Zuversichtlichkeit, die der Schule Epikurs eigen war, alle die Argumente um, durch die der Gegner, der Stoiker Diogenes von Babylonien, den mannigfachen Nutzen der Musik zu erweisen gesucht hatte [c]. Begegnen wir nun aber im Ganzen hier nur apodiktischen Behauptungen ohne Beweis, die eben deßhalb für uns nur wenig Interesse haben können und kaum erst eine Erwähnung verdienen, so ist doch ein Satz zu parador und merkwürdig, als daß er unerwähnt bleiben könnte, zumal da das ganze

a) Plut. non posse suaviter c. 12. In dem eben citirten Capitel der Schrift non posse u. s. w., wo die Worte Metrodors lauten: „*ὅθεν μηδὲ εἰδέναι φάσκων, μετὰ ποτέρων ἦν ὁ Ἕκτωρ ἢ τοὺς πρώτους στίχους τῆς Ὁμήρου ποιήσεως* u. s. w. *μὴ ταρβήσῃς.*" b) Das Fragment dieser Schrift, welches aus den Herkulanischen Rollen Rosini herausgegeben und durch seine Ergänzungen lesbar zu machen versucht hat (Volum. Herculanens. T. I. Neapoli 1793.), hat von mir nur flüchtig eingesehen werden können. Für meinen Zweck indeß würde ich auch durch eine sorgfältigere Benutzung desselben schwerlich viel gewonnen haben. Zu seicht behandelte der Schriftsteller seinen Gegenstand, wie wenn er darauf, daß dieselbe Musik die Einen als *σεμνή, γενναία, ἁπλῆ* und *καθαρά* loben, die Andern als *αὐστηρά* und *δεσποτική* tadeln, die Behauptung, daß keines von beiden wirklich in ihr liege, sondern Beides bloß die Meinung des Beurtheilenden in sie hineintrage, gründet. Freilich verfährt er indeß auch hier ganz als konsequenter Epikureer.

Urtheil Philodem's in ihm seine eigentliche Stütze hat, der Satz, daß die Musik an sich nicht im Stande sei Gemüthsbewegungen hervorzubringen. Eine Melodie könne als etwas Vernunftloses auf die Seele nicht wirken, weder sie aufregen, wenn sie in Ruhe sei, noch, wenn sie in Aufregung wäre, sie besänftigen und zur Ruhe bringen, auch nicht aus einem Affekte in den anderen sie hinüberleiten, ja nicht einmal eine Steigerung oder ein Nachlassen in der Stimmung, in der sich jemand befinde, könne sie bewirken, darum sei sie denn auch durchaus grundlos eine Nachahmung der Gemüthsstimmungen und Bewegungen genannt, und insofern unter die nachahmenden Künste gerechnet worden [a]. Dagegen konnte in einem anderen Sinne den Epikureern die Musik recht gut für eine nachahmende Kunst gelten; es lag nahe, die harmonischen Töne, die der Mensch hervorbringt, als Nachahmungen auch von Tönen zu betrachten; natürlich waren es da in's Besondere die Vögel, zu deren Schüler man den Menschen machen konnte. Diese scheinbar natürliche, im Grunde aber doch sehr unnöthige Erklärung der Lust, die der Mensch am Hervorbringen melodischer Töne findet, mußte grade einem Epikureer am meisten gefallen, wir finden sie bei Lucrez, und zwar nicht nur die lebendige, auch die leblose Natur mußte bei ihm den Menschen in die Schule nehmen, auch das Säuseln des vom Winde bewegten Schilfrohrs wurde für ihn lehrreich; wie die Vögel die Vokalmusik ihn lehrten, so ward er dadurch auf die Instrumentalmusik geleitet [b]. Doch wer wüßte nicht, zu welchen abenteuerlichen Behauptungen die Epikureer überhaupt ihr Materialismus, die Sucht aus äußeren Einwirkungen Alles zu erklären, verführt hat. Sahen sie doch selbst in den Bildern der Phantasie etwas Materielles, feine Theilchen der Dinge, die sich von ihnen abblättern,

a) *οὐδὲ γὰρ μιμητικὸν ἡ μουσικὴ μᾶλλον ἤπερ ἡ μαγειρική.* *b*) Lucrez. de natur. rerum V, 1378.

und in der Luft gleich Spinneweben in unendlicher Menge umherfliegen; und nicht bloß die Thätigkeit der Phantasie, die mehr auf Erinnerung beruhet, erklärten sie auf diese Weise, wie die Erscheinungen, die wir im Schlafe zu haben meinen, von Verstorbenen, die wir früher gekannt haben; auch die schöpferische Phantasiethätigkeit, durch die wir Vorstellungen uns bilden von Dingen, die nie existirt haben, von Centauren und Scyllen und dreiköpfigen Hunden, den Wächtern der Unterwelt, eine Thätigkeit, welche die Stoiker für einen leeren Zug der Seele, eine bloße Bewegung, der kein Substrat zum Grunde liege, erklärten [a], muß bei ihnen alle Ansprüche auf Freiheit im Bilden und Gestalten aufgeben, auch hier sind es nur die Theilchen, die von den Dingen sich abgelöst, die in uns eindringen, nicht durch die Sinne, sondern durch die Poren des Körpers unmittelbar in die zarte Natur des nach ihnen ja auch materiellen Gemüthes; denn daß diesen Bildern nichts unter den wirklich existirenden Dingen entspricht, das vermochte sie nicht irre zu machen in ihrer Ansicht; von selbst bilden sich in der Luft aus dem zufälligen Zusammentreffen mehrer von diesen feinen Abblätterungen, die eben wegen ihrer Feinheit ganz leicht sich mit einander verbinden, neue Gestalten, niegesehene Formen, es trifft das Bild eines Menschen und eines Pferdes zusammen, alsbald wird ein Centaur daraus, nicht unsere Willkühr also, sondern die der Natur ist hier das bildende Vermögen. Und auch der rasche Wechsel der Bilder, das Leben, welches sie in uns gewinnen, die Wahrnehmung, daß grade das uns erscheint, was wir wünschen, worauf unsere Sehnsucht, unser Verlangen gerichtet ist, setzte ihr System in keine Verlegenheit. In einem ganz kleinen Zeitraum, in einem

a) Cicero de natur. Deor. I, 38. Sext. Empiric. adv. Math. VII, 240. Plut. de placit. philosoph. l. IV, 12. *φανταστικὸν διάκενος ἑλκυσμὸς, πάθος ἐν τῇ ψυχῇ ἀπ' οὐδενὸς φανταστοῦ γενόμενον· φάντασμα δέ ἐστιν ἐφ' ὃ ἑλκόμεθα κατὰ τὸν φανταστικὸν διάκενον ἑλκυσμόν.*

Augenblick, können eine große Menge Bilder uns nacheinander erscheinen, der Mangel an Achtsamkeit von unserer Seite bewirkt dann oft, daß wir dasselbe Bild in verschiedenen Formen und Bewegungen zu erblicken glauben, und eben dieser Mangel an Schärfe der Auffassung, die doch zur genauen Wahrnehmung so unendlich feiner Dinge durchaus nothwendig ist, läßt uns unter den vielen Bildern und Gestalten, die uns jederzeit umschweben, immer nur einige, meist eben die, mit denen der Geist am liebsten sich beschäftigt, wahrnehmen [a]. Dieser derbe Materialismus nun beherrschte endlich auch ihre Auffassung des Schönen, wenigstens des Sinnlichschönen, denn in wiefern sie auch geistige Schönheit statuirten, wissen wir nicht; alles Schöne nehmlich führten sie zurück auf den Begriff des Runden und Glatten, so daß nicht nur die Töne der Musik ihren schmeichelnden Reiz der Glätte und Abrundung, die sie auszeichnet, zu verdanken haben, sondern auch die schönen und lieblichen Farben, an denen das Auge sich weidet, durch nichts als durch ihre Glätte von den häßlichen und widrigen, die die Augen verwunden und oft selbst durch ihre scharfen Spitzen und Haken zum Weinen reizen, sich unterscheiden [b].

Aber nicht bloß die zünftigen Philosophen, um so zu sagen, nicht bloß die, denen durch Originalität der Ansicht und Consequenz in der Durchführung derselben Schulen zu gründen gelingt, die in scharfausgeprägter Eigenthümlichkeit uns entgegentreten, nicht bloß diese nebst den bedeutenderen Mitgliedern der von ihnen gegründeten Schulen, die die Lehre des Meisters erweiternd oder erläuternd sich Verdienste erwarben, auch die um strenge Einheit und festen Zusammenhang bei ihren Forschungen und Lehren minder bekümmerten Geister, die man eklektische Philosophen nennt, dürfen bei einer Darstellung der geschichtlichen Entwickelung der

a) Lucrez. de rer. nat. IV, 35. 130. 735 u. f. w.
c) Lucrez. II, 410 — 425.

Kunsttheorie bei den Alten keineswegs übergangen werden, es sei denn, daß sie bloße Eklektiker sind, bloß den Ertrag der Arbeiten Anderer zusammenlesen und eine Auswahl daraus veranstalten. Nun gibt es wohl keinen unter den Philosophen des Alterthums, der höheren Ruhm sich erworben hätte als Eklektiker, keinen Eklektiker, der freie Selbstthätigkeit im Forschen nach der Wahrheit und dankbare Benutzung des von den Vorgängern Geleisteten besser hätte zu vereinigen wissen, als der im Glanze dreifachen Ruhmes strahlende, als Staatsmann, Redner und Philosoph bewunderte Römer Cicero. Auch kann es an Interesse für die schönen Künste ihm, der selbst Dichter war, nicht gefehlt haben; Grund genug für uns begierig an seine Schriften heranzutreten.

Da leuchtet uns denn gleich wie ein Strahl höherer Offenbarung, der den doppelt entzücken muß, der dem trüben und schweren Dunstkreise des Epikureischen Materialismus eben erst entronnen ist, der erhebende Gedanke entgegen, daß wahrhaft hohe und gelungene Kunstwerke von dem Künstler nach einem Ideale gebildet werden, welches nur in seinem Geiste Leben hat, daß solche Werke nicht ein Abdruck irgend eines sichtbaren Urbildes, sondern der dem Geiste des Künstlers selbst einwohnenden erhabenen Schönheitsidee sind. Etwas indeß werden wir unsere Freude über das neuentdeckte Licht doch, glaube ich, wieder mäßigen müssen. Die Stelle, in der Cicero den Gedanken, den wir bewunderten, ausspricht, findet sich im Anfange seiner Schrift an Markus Brutus über das Ideal eines Redners [a]. Dieß Ideal, nach dem wir uns zu bilden haben, sagt Cicero, ist nicht irgend ein bestimmter Redner, der wirklich

a) Orator c. 2. u. 3. u. 5. wo auch von Antonius in Bezug auf dessen Urtheil, disertos se vidisse multos, eloquentem omnino neminem, Cicero sagt: Insidebat videlicet in ejus mente species eloquentiae quam cernebat animo, re ipsa non videbat.

einmal gelebt hat, denn die höchste Vollkommenheit in allen Stücken überall und immer erreicht und fortwährend behauptet zu haben, das wird wohl kein Redner von sich rühmen können, nur hie und da leuchtet bei Manchen ihr Strahl, bei dem einen häufiger, bei dem anderen seltener. Unser Ideal wohnt also nur in unserer Vorstellung, in ihr lebt das Bild eines Redners, den an Vollkommenheit nichts übertreffen kann, des absolut vollkommenen Redners. Und so verhält es sich ja überhaupt mit allen Dingen. Nichts ist in irgend einer Ordnung der Dinge so schön, daß es nicht von der Idee, nach der es gebildet ist und die wir nicht mit Augen und Ohren noch mit irgend einem anderen Sinne, sondern nur mit dem Geiste und dem Gedanken auffassen können, an Schönheit noch übertroffen würde. Deßhalb nun können wir, fügt er hinzu, auch über des Phidias Bildnisse, die doch das Vollkommenste sind, was von den Werken jener Kunst unsere Augen erblicken können, mit unserer Vorstellung doch noch hinausgehen und uns noch schönere, noch vollendetere Werke denken. Auch richtete fürwahr jener Künstler, da er die Gestalt des Jupiter oder der Minerva bildete, nicht auf irgend Jemanden betrachtende Blicke, um ein Konterfei von ihm zu geben, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte eine erhabene Schönheitsidee und auf diese hinblickend, und in sie geistig sich versenkend, leitete er nach ihrer Norm seine Kunst und seine Hand [a]. In dieser Stelle ist besonders eins merkwürdig. Behauptet Cicero von dem vollkommenen Redner, daß er im Geiste ein Bild von ihm sich entwerfen könne, wenn er auch noch nirgends wirklich existirt habe, so wird man ihm gewiß dies sehr gern zugeben und jenem Bilde gern die höchste innere Realität, die nur eines Menschen Vorstellungen haben können, zu-

a) Zu vgl. ist hier wie überhaupt bei dieser Darstellung von Ciceros Kunstansichten, Lotheisen in dem Programme des Brieger Gymnasiums zur Feier des 3ten Augusts 1825.: Ciceros Grundsätze in Beurtheilung des Schönen.

trauen. Anders aber verhält es sich, wenn er sagt, auch über die Schönheit der Werke des Phidias reicht unsere Vorstellung noch hinaus, wir können uns noch schönere Werke denken. Wie, denken, wird da wohl ein Jeder fragen, lebendig, scharf und genau, so daß die innere Idee, die in uns lebt, dieselbe Energie und Bestimmtheit hat wie das geistige Bild, nach dem der Künstler selbst geschaffen? Dieß würde schwerlich Cicero von sich und anderen Nichtkünstlern, ja auch wohl kaum von irgend einem Künstler zu behaupten gewagt haben. Aber was ist denn dieses Bild in unserem Geiste, in dem eine höhere Schönheitsidee sich ausprägen soll als in dem erhabensten aller Kunstwerke? In der That nicht viel mehr als eine Täuschung. Auch bei dem Anblicke des Vollkommensten freilich können wir immer noch den Wunsch und die Sehnsucht nach etwas Vollkommenerem empfinden. Aber diese Sehnsucht ist ein leeres, unbestimmtes Verlangen, dieser Wunsch grund- und gehaltlos, wenn wir nicht bestimmt nachweisen können, was wir denn nun vermissen an dem Gegenstande, über den wir immer noch hinauswollen. Dieß aber bei dem Olympischen Jupiter des Phidias anzugeben, würde einem Griechen und Römer wohl kaum möglich gewesen sein.

Dieß ist es, was uns die Freude, die wir Anfangs über den neuen Gedanken, der uns entgegentrat, empfanden, etwas herabzustimmen nöthigt. Cicero glaubte eine Platonische Idee ausgesprochen zu haben, indem er der höchsten Vollkommenheit in Bezug auf die Redekunst wie auf die bildenden Künste nur in dem Gedanken des Menschen ihren Sitz anwies. Aber Platos Ideen waren, wie genugsam, glaube ich, gezeigt worden ist, keine Kunstideale, sie konnten es gar nicht sein, und etwas Neues, Höheres aus ihnen zu bilden, dazu fehlte Cicero offenbar die spekulative Energie und Tiefe; nur etwa für einen Ansatz also zu einer tieferen Kunstbetrachtung kann man die behandelte Stelle gelten lassen, für wahrhaft Epoche machend kann sie ihrer Unbestimmtheit wegen nicht ange-

sehen werden, auch steht sie ganz vereinzelt in Ciceros Schriften da, mit keiner Grundlehre seiner Philosophie steht sie in näherem Zusammenhang, einem Blitze gleich, erscheint dieß Licht nur, um sogleich wieder zu verschwinden. Bekanntlich neigte sich Cicero, in der theoretischen Philosophie wenigstens, am meisten zu den Lehren der neueren Akademie hin, welche die Erkenntniß der Wahrheit und die Gewißheit, daß man in deren Besitze sei, als ein unerreichbares Gut für den Menschen betrachten. Dieß nun angewendet auf die eben entwickelte Lehre, wie verhält es sich da mit dem Ideale eines Redners, welches der große Meister in der Redekunst in seinem Gemüthe zu tragen versichert? Wie gegründete Ansprüche auf allgemeine Anerkennung es auch in der That haben mochte, darf er selbst als Jünger der Weisheit, zu der er sich bekannte, diese Ansprüche geltend machen, darf er die objektive Realität, die die Ideen Platos, auf den er sich beruft, durchaus für sich in Anspruch nehmen, auch auf sein Ideal übertragen? Gewiß nicht; auch ist er offen genug dieß zu bekennen, und zwar am Schlusse derselben Schrift, in deren Anfange er sein Rednerideal den Platonischen Ideen an die Seite gestellt hatte. Hier gesteht er unverholen, und zwar nicht bloß aus Höflichkeit, dem berühmten Freunde, dem er seine Schrift gewidmet hatte, daß er die Lehren und Ansichten, die er soeben aufgestellt und in denen er seine Ideen von dem vollkommenen Redner ins Licht gesetzt habe, keineswegs für unbedingt wahr und allgemein giltig halte; Brutus könne leicht auch jetzt noch ganz anders über viele Punkte denken, ohne daß er, Cicero, des Freundes Meinung deßhalb als unrichtig werde zu verwerfen wagen, wie er ja von sich selbst nicht einmal wisse, ob er immer so denken werde; bei allen Dingen, wichtigeren und unwichtigeren, müsse man zufrieden damit sein, nur eben das Wahrscheinlichste in Bezug auf sie zu ermitteln oder vielmehr das, was uns immer als das Wahrscheinlichste sich darstelle, die

Wahrheit selbst liege im Verborgenen [a]. Aber sei es auch, daß Ciceros Ansichten von den Kunstidealen zu ihrer vollkommenen Reife und Durchbildung nicht gelangt waren, merkwürdig bleiben sie immer, und merkwürdig ist es, wie er grade noch am Schlusse seiner langen und ruhmvollen Rednerlaufbahn es so tief fühlte und es auszusprechen von seinem Inneren gedrungen ward, daß hinter dem Vollkommenen alle menschlichen Leistungen weit zurückbleiben, während doch eben dieß Vollkommene, insoweit wir es im ahnenden Gemüthe erfassen, zur Regel und zum Vorbilde uns dient, bei all unserem Bilden und Wirken. Früher scheint diese Idee weniger lebendig in ihm gewesen zu sein. Nur noch in einer kleinen Schrift, der Vorrede zu der Übersetzung der beiden berühmten Musterreden des Demosthenes und Äschines, in denen sie den Entscheidungskampf gegen einander kämpften [b], tritt die Behauptung, daß es ein höchstes Ideal rednerischer Trefflichkeit gebe, von Neuem hervor, und auf eine interessante Weise parallelisirt hier Cicero in dieser Beziehung die Beredsamkeit mit der Dichtkunst. Mit den Rednern, behauptet hier Cicero, verhält es sich nicht wie mit den Dichtern; viele Arten der Beredsamkeit gibt es, wenn wir die Eigenthümlichkeit der Menschen, die als Redner auftreten, berücksichtigen, aber objektive Gültigkeit hat nur eine, die Aufgabe der Beredsamkeit ist zu belehren, zu ergetzen und zu Entschlüssen zu vermögen, wer nun dieß am besten kann, der ist der beste Redner; die Dichter dagegen haben keineswegs alle dieselbe Aufgabe zu lösen, dieselben Gesetze zu befolgen; die tragischen, die komischen, die epischen Gedichte, das Lied und der Dithyrambus sind alle ganz verschieden von einander, in der Tragödie ist alles Komische fehlerhaft, in der Komödie das Tragische widrig, und so hat jede Dichtungsart ihren eigenthümlichen Ton, ihre dem echten Kenner wohlbe-

a) Orator c. 71. *b*) de optimo genere dicendi c. 1. Die Zeit, in der diese Schrift entstanden, ist nicht mit Sicherheit auszumitteln, s. Bernhardy röm. Literaturgesch. S. 299.

kannte Sprache. Eine wichtige Bemerkung, die ganz richtig den Begriff des Ideals an den des Zweckes und der Aufgabe knüpft, indem sie nur da, wo eine eigenthümliche Aufgabe da ist, ein eigenthümliches Ideal aufnimmt; nur ist es im einzelen Falle oft gar zu schwer zu bestimmen, wo nun eben eine Aufgabe wirklich als eine eigenthümliche, in sich geschlossene, sich geltend machen könne, wie sich alsbald zeigt, wenn wir etwa das Rednerideal, welches aus der Aufgabe der Beredsamkeit überhaupt hervorgeht, und das Ideal, nach dem Phidias seinen Zeus oder seiner Minerva bildete, wie es doch Cicero oben selbst that, mit einander parallelisiren. Wie, genügt es, wenn jeder bildende Künstler nur eben sein Ideal darstellt, die bestimmte Aufgabe, die er sich eben gestellt hat, ausführt, oder gibt es auch hier nur eine höchste Aufgabe, nur ein Ideal? Oder ist am Ende doch auch in der Beredsamkeit nicht von Allen dasselbe zu fodern, können nicht am Ende auch hier verschiedene Arten und Manieren als gleich berechtigt neben einander bestehen? Es ist schon angedeutet worden, wie diese Ansicht in früheren Schriften Ciceros vertheidigt wird, in dem ausführlichen Werke nehmlich vom Redner tritt sie uns entgegen [a], hier wird sie von Crassus ausgesprochen, in dessen Rede indeß sicher viele von Ciceros eignen Ansichten enthalten sind [b]. Auch hier werden die Redner mit den bildenden Künstlern verglichen; nur eine Bildhauerkunst gibt es, sagt Crassus, nur eine Malerei, dessen ungeachtet gibt es nicht etwa nur einen Bildhauer, nur einen Maler, der als vortrefflich gerühmt zu werden verdiente, Myro, Polyklet, Lysipp waren alle einander unähnlich und doch hätte man keinen unter ihnen sich selbst unähnlich gewünscht; eben so waren Zeuxis, Aglaophon und Apelles höchst verschieden von einander, aber es gibt keinen unter ihnen, dem irgend Etwas

a) de oratore III, 7. *b*) S. hierüber vornehmlich Westermann Gesch. der Beredsamkeit bei Griechen und Römern Th. 2.

in seiner Kunst zu fehlen schiene. Dasselbe nun gilt von den Dichtern, dasselbe von den Rednern, Äschylus, Sophokles und Euripides waren verschieden von einander, aber alle drei beinah gleich groß, und eben so Isokrates, Lysias, Hyperides, Äschines, Demosthenes. In der That hier finden wir keine Spur von jenem Ideale, in dem alle Redner auf gleiche Weise ihr Vorbild erkennen sollten. Und eben so wenig stimmt mit jener Idee eine andere Stelle in einer noch früher entstandenen Schrift Ciceros, einer Jugendschrift des großen Mannes, überein, in dem Buche von der rednerischen Erfindung [a], wo von der, uns bereits bekannt gewordenen Erzählung [b], wie Zeuxis seine Helena nach fünf schönen Jungfrauen gebildet habe, ein eigner Gebrauch gemacht wird; es rechtfertigt nehmlich durch des Zeuxis Vorgang Cicero sein eignes Verfahren bei Abfassung dieser Schrift, daß er auch, was bei verschiedenen Schriftstellern sich Gutes über seinen Gegenstand finde, aus ihnen heraussuchen und zusammenstellen wolle. Da scheint es allerdings, als hätte Zeuxis weiter nichts nöthig gehabt, als die in der Natur zerstreuten Schönheiten zu sammeln und zu vereinigen, um ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen, obwohl nach den Worten, die Zeuxis selbst gesprochen haben soll, es ihm nicht sowohl um Modelle, um nach ihnen einzele Theile seiner Helena zu bilden, sondern vornehmlich um das Frische, Wahre und Lebenswarme, das der Künstler nur entzündet von der Schönheit der lebendigen Natur seinen Werken mittheilen kann, zu thun gewesen zu sein scheint [c].

Doch wie es sich auch verhalte mit der Ansicht Ciceros von jenem höchsten Ideal, das bei allen Kunsthä-

a) de invent. II, 12. vgl. über diese Schrift wieder Westermann l. c. S. 187. b) s. Theil 1 dieser Schrift. S. 25. c) s. de invent. II, 1. „ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur" gibt hier Cicero als den Zweck an, den Zeuxis dabei gehabt habe. vgl. auch Creuzer in der Recens. über Thiersch, Epochen der bildenden Kunst, Heidelberger Jahrb. Jahrg.

tigkeiten dem Künstler als Norm und Muster vorleuchten solle, das wollte er doch gewiß nicht, daß eine vollkommene Einförmigkeit, Verläugnung aller Eigenthümlichkeit in ihrem Wirken, Bilden und Handeln bei denen, welchen es vorleuchte, die Folge sein solle von dem steten Hinblicken auf dasselbe. Denn wie hätte er sonst das Eigenthümliche so hoch halten können, wie das Anständige und Geziemende, das mit dem Edeln und Guten nach ihm so nahe verwandt ist, um es nur zum Theil in der Bewahrung unserer Menschenwürde überhaupt, zum Theil eben auch in dem Festhalten unseres eigenthümlichen Charakters, der geistigen Natur, die eben nur uns eigen ist und keinem Andern, suchen können, wenn die Eigenthümlichkeit ihm irgendwo für Etwas, das einem allgemeinen Ideale zu Liebe vertilgt, ausgerottet werden müsse, gegolten hätte [a]? Auch schon indem er zwei einander entgegenstehende Arten der Schönheit annimmt, die W ü r d e und die A n m u t h, und jene männlich, diese weiblich nennt [b], weist er doch auf zwei verschiedene Ideale oder zum wenigsten auf zwei verschiedene Wege das Ideal des Schönen zu erreichen hin, obwohl er freilich eine gleiche Bedeutung beiden Arten der Schönheit nicht zugestehen konnte, namentlich für den Mann, dem doch die Würde offenbar mehr gelten muß als die Anmuth. So wenig nun aber auch der Hinblick auf das Ideal alle Eigenthümlichkeit aufheben soll in dem Wirken und Streben des Menschen, eben so wenig soll doch das Ideale und an sich Schöne ganz den zufälligen Neigungen und Stimmungen der Menschen untergeordnet und so um alle seine Macht gebracht werden. Das wahrhaft Schöne nehmlich ist nicht immer das, was am meisten gefällt; beim ersten Anblicke namentlich, bei flüchtiger Betrachtung ziehen sehr Viele das, was den Sinn recht stark reizt und ihm die vollste Befriedigung gewährt,

1830, 4tes Quartal, S. 93, der sehr richtig Ciceros Ansicht als eine atomistisch-materialistische bezeichnet. *a*) Cic. de offic. I, 31 u. s. w. *b*) l. c. I, 36.

dem vor, was mit bescheideneren Reizen wirkt. Aber zeigt nicht hier die Natur selbst, wie verkehrt es wäre, ein solches Urtheil dem des geläuterten Geschmackes vorzuziehen? Jene Gemälde, die durch recht bunte und lebhafte Farben, durch ein recht blühendes Kolorit den Sinn zu bestechen suchen, wie lange gefallen sie denn, wissen sie uns denn auch festzuhalten, wie sie uns anzuziehen wußten? Alle Überreizung des Sinns hat schnelle Sättigung desselben, hat Überdruß und Unbehagen zur Folge; so kann man recht starke Wohlgerüche unmöglich lange vertragen, das Gefühl selbst will nicht zu große Weichheit und Glätte, der Geschmack verschmäht das gar zu Süße, das Gehör hat wenig Behagen an den weichlichen, gebrochenen, überzärtlichen Tönen, kurz in allen Dingen ist der Nachbar allzu großer Lust der Überdruß und Ekel, und nur was reizt, ohne zu überreizen, was strahlt, ohne zu blenden, nur was den Sinn stärkt und erhält, ergetzt ihn auf die Dauer. Und so auch mit der Phantasie, mit dem Geiste. Eine mit Blumen, mit blühenden Worten und Gedanken überschüttete Rede ergetzt Anfangs den Zuhörer, aber bald ist er übersättigt und fühlt den Ekel der Überladung; also nur hie und da streue man zum Schmucke eine Blume aus, nur so vermag man auf die Dauer zu ergetzen [a]. Worte voll tiefer Wahrheit, vornehmlich auch deßhalb merkwürdig, weil sie uns das, was ergetzt, und das, was heilsam ist und stärkt, in einem Einklange zeigen, von dem die gewöhnliche Ansicht so wenig zu wissen scheint.

Aber Cicero hat diese **Harmonie zwischen dem Nothwendigen und Nützlichen und dem Schönen** auch noch in einer anderen Stelle [b] und hier wieder

a) de oratore III, 25. *b*) de oratore III, 45. vgl. auch de officiis I, 27. die ebenfalls ganz hierher gehörende Behauptung, venustas et pulcritudo corporis secerni non potest a valitudine. Eben so nehmlich, zeigt dort Cicero, könne das decorum nicht getrennt werden von dem honestum, wenn man es auch in der Vorstellung davon sondern könne. Auch sonst vergleicht er sein

durch eine ganz andere Betrachtung, zum Theil wohl freilich mit Rücksicht auf Vorgänger unter den Stoikern, dargethan. Wie in der Natur überall mit dem Nützlichen das Schöne sich verbinde, wie in dem Himmelsgewölbe mit Sonne, Mond und den Sternen, mit der erhabenen Zweckmäßigkeit, die hier überall herrsche, die in dem Verhältnisse aller dieser Körper zu einander, in der Regelmäßigkeit ihres Laufes, in ihrem Einflusse auf die Erde sich offenbare, zugleich die höchste Schönheit vereinigt sei, wie im Menschen selbst alle Gliedmaßen in ihren Verhältnissen zu einander nicht minder nothwendig zur Erreichung der Zwecke des menschlichen Daseins wie zur Schönheit der Form des Körpers sich zeigten, wie in den Bäumen Stamm und Äste und Blätter eben so schön als nothwendig wären, wie auch in den Künsten ferner Beides recht wohl verbunden werden könne, wie die Säulen, auf denen Tempel und Hallen ruhten, nicht minder nützlich wären, indem sie dem Gebälk zur Stütze dienen, als schön und anmuthig, wie selbst des Kapitoliums Giebel zugleich dem äußeren Zwecke entspreche, daß das Wasser von beiden Seiten des Daches herablaufen könne, und doch auch selbst im Himmel, wo es keine Platzregen gebe, der Tempel des Kapitolinischen Gottes, wenn man ihn dorthin versetzen könnte, nicht ohne einen solchen Giebel bleiben könnte, ohne alle seine Würde und Erhabenheit einzubüßen, alles das setzt er hier fein und scharf auseinander.

Diese allgemeinen Ansichten jedoch, die freilich meist von seltener Einsicht zeugen, sind es auch, mit denen wir uns bei Cicero begnügen müssen. Denn zum Gegenstande umfassender, in's Einzele eindringender Betrach-

decorum mit der Körperschönheit, s. l. c. I, 28. Ut enim pulcritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat hoc ipso, quod omnes partes cum lepore quodam inter se consentiunt (im Allgemeinen die Stoische Definition), sic hoc decorum movet approbationem ordine et moderatione et constantia dictorum omnium et factorum, auch hierin den Stoikern folgend.

tungen wählte er als Staatsmann und Redner unter den Künsten doch immer nur die Redekunst.

Reich dagegen an allgemeineren wie an specielleren Bemerkungen über das Wesen und die Wirkungen der schönen Künste sind die überhaupt von der vielseitigsten Gelehrsamkeit zeugenden Schriften des trefflichen, als Philosoph freilich noch weniger tiefen und selbstständigen, aber meist von einem gesunden Wahrheitssinne geleiteten Plutarch.

Gleich die erste Frage, die den Alten sich aufdrängen mußte, wenn sie in die Nachahmung das Wesen der schönen Künste setzten, die Frage, worin denn nun die Lust an solchen Werken der Nachahmung ihren Grund habe, sucht Plutarch genügender als es früher geschehn zu beantworten. Denn wenn er auch in dem Büchlein, welches über die Lektüre der Dichter handelt, bei Behandlung dieser Frage nicht über Aristoteles hinausgeht, indem hier wie bei Aristoteles schlechthin die Ähnlichkeit der Nachahmung mit dem Nachgeahmten als das erscheint, was uns beim Beschauen von Kunstwerken, auch solchen, die häßliche, an sich unerfreuliche Dinge nachbilden, Vergnügen macht [a], so sieht man aus seinen Tischgesprächen, wie diese Lösung der Frage einen ganz anderen Sinn bei ihm hat als bei jenem. Ergetzt uns nehmlich bei Werken der nachahmenden Kunst die Ähnlichkeit mit ihren Urbildern, so kann einerseits freilich in der Lust, die das Vergleichen selbst, das damit verknüpfte Lernen, die Übung unseres Scharfsinnes uns gewährt, das Vergnügen bestehen, welches wir empfinden; aber nicht bloß diese Thätigkeit des Verstandes ist es, woraus wir Vergnügen schöpfen, auch das Gefühl der Bewunderung für den Geist des Menschen, der so kunstreiche, von Verstand und Einsicht erfüllte und durchdrungene Werke hervorzubringen fähig ist, ist ein wesentlicher Bestandtheil der

a) s. daselbst c. 3. bei Hutten Vol. VII. p. 68.

Lust, die uns beseelt, — dieß ist es, was Plutarch geltend macht, eine Ansicht, mit der er der später bei Plotin und Philostratus besonders herrschenden Betrachtungsweise der Kunst sich schon annähert; es ist die Lust an dem uns selbst, dem Besten in uns, dem Geiste und der Vernunft, Befreundeten und Verwandten, was bei der Betrachtung recht planvoll angelegter, recht fein ausgearbeiteter Kunstwerke unserem Geiste so große Befriedigung gewährt [a]. Von diesem Wohlgefallen an dem Künstlichen legt schon das Kind unzweideutige Proben ab; deßhalb greift es, wenn ihm jemand ein Brötchen und zugleich etwa ein auch aus Mehl gebildetes Hündchen oder Kälbchen hinlegt, lieber nach dem Letzteren als nach dem Erstern; eben so wird es, wenn jemand ein unverarbeitetes Stück Silber und ein silbernes Thierchen oder Trinkgeschirr ihm zur Schau ausstellt, weit mehr für dieses sich interessiren als für jenes. Und noch mehr der Erwachsene. Als Beleg für diese Behauptung theilt Plutarch eine zu seiner Zeit, wie es scheint, sehr bekannte, auch von Phädrus in einer seiner Fabeln [b] er-

a) s. *συμποσιακῶν προβλημάτων* l. V, quaest. I, 1. 2. *φύσει λογικοὶ καὶ φιλότεχνοι γεγονότες πρὸς τὸ λογικῶς καὶ τεχνικῶς πραττόμενον οἰκείως διακείμεθα* u. s. w. und bald darauf *ὁ ἄνθρωπος, φιλότεχνος καὶ φιλόκαλος γεγονὼς πᾶν ἀποτέλεσμα καὶ πρᾶγμα νοῦ καὶ λόγου μετέχον ἀσπάζεσθαι καὶ ἀγαπᾶν πέφυκεν.* (Hutten. vol. XI, 201 u. s. w. b) l. V, fab. 5. Scurra et rusticus. Phädrus aber weiß nicht die feine Anwendung von der Geschichte zu machen, die Plutarch von ihr macht; bei ihm ist die Lehre, die er aus ihr herleitet, keine andere als die: Pravo favore labi mortales solent, Et, pro judicio dum stant erroris sui, Ad poenitendum rebus manifestis agi. Das Richtige deutet in Bezug auf die von Phädrus erzählte Geschichte auch A. W. von Schlegel an, indem er sagt, daß das Vergnügen des Publikums hier nicht aus der Quelle der Täuschung, aus der sie selbst es herleiteten, entsprungen gewesen, sondern daß es vielmehr wohl daher gerührt habe, „daß eine menschliche Stimme die eines Thiers charakteristisch, aber immer noch kennbar nachahmte.“ Plutarchs Auseinandersetzung indeß scheint der geistvolle Mann nicht gekannt zu haben.

zählte Geschichte mit, wie ein Tausendkünstler, Parmeno mit Namen, durch die gelungene Nachahmung des Tones eines quikenden Ferkens, alle Welt bezaubert habe, wie Viele ihm darin gleichzukommen gesucht, aber keiner gleichen Beifall mit dem Kunststücke einzuerndten vermocht hätte, wie denn endlich einer, ein Schweinchen unter der Achsel, hervorgetreten und das Publikum, sein Thierchen kneipend, nun wirkliche Schweinestöne habe hören lassen, und doch dem Parmeno von allen der Vorzug sei eingeräumt worden, worauf denn jener das Schweinchen habe mitten unter das Publikum laufen lassen und so durch den Augenschein dargethan, wie ihrem Urtheile nicht die Wahrheit, d. i. die wirkliche Schweinsmäßigkeit der Töne, die sie gehört, sondern der Glaube, d. i. die Meinung, die sie über den Ursprung dieser Töne gehabt hätten, zur Norm gedient habe. Überhaupt also sei es nicht das allein, was wir wirklich wahrnehmen und sinnlich empfinden bei einem Kunstgenusse, der sich uns darbietet, was die Seele in die Stimmung, welche Kunstleistungen in ihr erzeugen, versetze; der Gedanke, daß Verstand und Nachdenken, daß eine geistige Kraft, die keine Mühe und Arbeit scheut, um etwas Vorzügliches zu leisten, sich in ihnen offenbare, thue auch das Seinige bei der Lust, die wir Kunstgenüssen verdankten, dieß folgert Plutarch mit Recht aus der erzählten Geschichte [a]. Hat es aber so viel auf sich mit dem Genusse, den wahrhaft gelungene Kunstwerke, auch solche, deren Gegenstand von minderer Bedeutung und Würde ist, uns gewähren, in der That nicht geringer Liebe und Werthschätzung müssen uns da die Künste würdig erscheinen. So finden wir

a) s. die bereits angeführte Stelle der Probleme 2 am Ende. Die *δόξα τοῦ λογικῶς ἢ φιλοτίμως περαίνεσθαι τὸ γενόμενον* thue sehr viel bei der Sache, behauptet hier Plutarch. Auch de audiendis poetis c. 4, geschieht des Parmeno Erwähnung. Daß auch das Urtheil über das Rechte und Verfehlte in den Künsten nicht von der sinnlichen Empfindung ausgehe, die Alles auf sich wirken lasse, nicht das Eine aufnehme, das Andere von sich abweise, zeigt Plutarch in der vita Demetrii c. 1 im Anfange.

denn auch wirklich in Plutarch einen der wärmsten Freunde, einen der entschiedensten Verehrer der Kunst, und zwar nicht bloß einzeler Gattungen derselben, sondern die Poesie und die Musik und die bildenden Künste alle werden der Beachtung von ihm gewürdigt.

Die Poesie ist nach Plutarch als eine Vorschule der Philosophie zu betrachten [a], die heilsamen Lehren der Philosophie kleidet sie in liebliche Fabeln ein und macht so der Jugend ihr Erlernen angenehm und leicht. Wer nun aber freilich die Erdichtung für Wahrheit halten, die Hülle für den Kern nehmen wollte, der könnte aus ihr statt der gesunden, der jugendlichen Seele zusagenden Nahrung, die sie in so reichem Maße in sich enthält, leicht nur das zerstörendste Gift saugen; Vorsicht ist daher bei dem Lesen der Dichter allerdings nöthig, eine weise Leitung und Beaufsichtigung bedarf allerdings die Jugend, wenn sie nicht mehr Schaden als Nutzen von ihrer Bekanntschaft mit den alten Dichtern haben soll. Wie man nun die Jugend mit den Dichtern bekannt machen, auf welche Weise man sie in ihre Dichtungen einführen solle, davon eben handelt Plutarch in der kleinen Schrift über die Lektüre der Dichter [b], die schon oben erwähnt wurde. Also die Fiktionen der Dichter zunächst, die seltsamen Dinge, die sie über Götter und Dämonen, über die Unterwelt und ihre Leiden und Qualen berichten, muß man sie gewöhnen für das zu nehmen, was sie sind, für Erdichtung, nicht für Wahrheit.

Der Dichter, muß man sie lehren, muß erfinden, muß erdichten, dafür ist er eben ein Dichter; nichts Anderes, weder das Versmaß, noch die Melodie seiner

a) s. de audiendis poetis c. 1. am Schlusse *ἐν ποιήμασι προφιλοσοφητέον*. Ähnliches lehrt Plutarch von allen menschlichen Bildungsmitteln de educandis liberis c. 10. Hutten. Vol. VII, p. 26. Das Höchste war auch freilich ihm die Philosophie selbst. b) Natürlich nur der Kürze wegen übersetze ich so Plutarchs *πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν*. Daß übrigens auch nicht bloß von Hören der Dichterwerke, sondern von der Lektüre ebenfalls die Rede sei, bemerkt schon Hutten S. 35 Anm. 4.

Gesänge, weder der Pomp der Rede, noch glücklich gewählte Metaphern, auch nicht der Wohllaut der Rede, die harmonische Zusammenfügung der Worte besitzt den einschmeichelnden Reiz und vermag den Zauber zu üben, den ein schön verschlungenes Fabelgewebe über die Gemüther ausübt. Wo dieser Reiz fehlt, da fehlt die wahre Poesie, so sind die philosophischen Lehrgedichte eines Empedokles und Parmenides, das medicinische Nikanders, ja selbst die Theognideischen Gnomen nichts als Prosa, die, unbeflügelt, ganz ruhig auf dem Boden einhergehen würde, wenn sie nicht, als einen Wagen gleichsam, den Redepomp und das Versmaß von der Poesie sich geliehen hätte. Und wen sollte es befremden, daß grade dem Erdichteten ein solcher Zauber zugeschrieben wird? Hat doch die Wirklichkeit immer etwas Herbes und Strenges an sich, auch wo ein erfreulicher Ausgang Statt findet, wird sie doch ihrem Charakter nicht untreu, während die Fabel leicht und behend von dem Betrübenden zu dem Erfreulicheren sich wendet [a]. In der That läßt sich auf diesem Wege recht gut der Kraft zu verführen, die die Poesie in sich trägt, entgegenwirken; nur würde freilich die Aussonderung der Wahrheit aus den Erdichtungen, die sie verhüllend umgeben, oft ein überaus schwieriges Geschäft sein; und wenn Plutarch das Er=

a) s. l. c. c. 2. Um des zuletzt entwickelten Gedankens habhaft zu werden, mußte ich freilich eine kleine Änderung in den Worten Plutarchs, wie sie die Handschriften bieten, mir erlauben. Ich lese nehmlich in dem Satze: *ἡ μὲν γὰρ (ἀλήθεια) ἔργῳ γενομένη, κἂν ἀ τ ε ρ π ὲ ς ἔχῃ τὸ τέλος, οὐκ ἐξίσταται,* statt des *ἀτερπές*, dem ich keinen Sinn abgewinnen kann, *εὐτερπές*. Daß so ein sehr schöner und wahrer Gedanke gewonnen wird, wird, glaube ich, nicht geläugnet werden können. Trübe Erfahrungen im Leben werfen einen dunkeln Schatten auch auf die lichten Stellen desselben, wahrer Schmerz vergißt sich nicht so leicht, so wird denn auch eine treue Darstellung der Wirklichkeit immer einen etwas düsteren Charakter haben, in der Fabelwelt dagegen läßt man leicht das Trübe hinter sich und schwingt sich empor in lichtere Regionen.

dichtete und Ersonnene als ein so nothwendiges Element aller echten Poesie, ja als die Poesie in der Poesie betrachtet, so genügt doch, wenn der Poesie ihre Würde gesichert bleiben soll, die Ansicht von dem Einflusse, den dieß Element derselben auf das Gemüth ausübt, die er gibt, nur unvollkommen. Wir sahen, wie Aristoteles die Ansicht, daß der Mythus, die Dichtung, das Wesentliche in der Poesie sei, viel tiefer zu begründen wußte; freilich ist bei ihm aber auch die Dichtung keineswegs identisch mit Erdichtung [a], wie dieß bei Plutarch der Fall ist; hat die Dichtung nur die höhere, philosophische Wahrheit, die sie haben soll, so kann sie immerhin auch aus der Wirklichkeit entnommen sein, daß sie vom Dichter erst ersonnen sei, ist durchaus nicht nöthig. Nun will Plutarch allerdings auch keineswegs leere Erdichtungen, Erdichtungen, die mit der Wahrheit und Wirklichkeit gar nichts gemein haben, von der Poesie; die Erdichtung, die den Schein der Wahrheit, der Glaubhaftigkeit sich anzueignen weiß [b], ist es, von der er sagt, daß man mit süßem Staunen und mit Entzücken gemischter Verwunderung sie höre. Allein die Nothwendigkeit des Erdichteten in der Poesie behauptet er doch auch so, vielleicht auch mit gutem Grunde, nur deutet das, was er selbst zur Begründung seiner Ansicht sagt, auf das Richtige mehr hin, als daß es die Erklärung wirklich gäbe, nach der wir verlangen. Dagegen läßt sich die Billigkeit des Mannes nicht verkennen, der mit der Nothwendigkeit zu erdichten auch die seltsameren Erfindungen der Dichter rechtfertigt. So war es denn nicht mehr nöthig, auf Rechnung der Unwissenheit und beschränkten Einsicht der alten Sänger alles das zu schreiben, was sich irgend Wunderliches in ihren Dichtungen

a) ψεῦδος. b) μεμιγμένον πιθανότητι ψεῦδος c. 2. Vgl. über dieß Vorwalten des Erdichteten in der Poesie auch de gloria Atheniens. c. 4, wo der weite Abstand der Poesie von der Wirklichkeit, indem deren Bild die wahrhafte Erzählung sei, die Poesie aber wieder erst ein Abbild dieser, mit nicht so günstigen Augen betrachtet wird.

fand. Deuten sie es doch selbst bisweilen an, wie sie nur Fabeln mittheilen wollen, wie Homer in der Odyssee [a], wenn er die verstorbene Mutter des Odysseus, nachdem sie ihm bei seiner kühnen Beschwörung der Schatten der Unterwelt seltsame Dinge über die abgeschiedenen Seelen gesagt, mit der Auffoderung an ihren Sohn schließen läßt, alles dieß zu behalten, damit er es nachher auch seiner Gattin erzählen könne; damit nehmlich, bemerkt Plutarch, habe Homer selbst die ganze Erzählung von der Unterwelt als eine Erdichtung, wie sie besonders Weiber gern hören, bezeichnen wollen.

Häufig indeß, dieß konnte freilich Plutarch nicht läugnen, haben auch die Dichter selbst an das Falsche und Verkehrte geglaubt, was sie lehren und berichten. Dahin gehören Verse wie die Äschyleischen, daß Gott selbst Schuld erzeuge den Sterblichen, wenn er ein Haus gänzlich zu Grunde richten wolle [b]; aber solche Irrthümer haben ihren Grund und ihre Entschuldigung in der Schwierigkeit der Gegenstände, die sie betreffen; auf solchen Höhen ergreift ja auch die Philosophen oft ein Schwindel [c] und unsicher schwanken sie hin und her; bedenkt dieß der Jüngling, der solche Dichterstellen liest oder hört, so wird er schwerlich dem Dichter das Wissen zutrauen, das oft der Philosoph nicht hat, und ohne Einfluß werden solche Verse bleiben.

Indeß nicht bloß *Erfinder*, auch *Nachahmer ist der Dichter*, — die Poesie gehört ja ebenfalls unter die Künste der Nachahmung, von deren eigenthümlichem Reize vorher die Rede war, — auch dieß muß dem Knaben oder Jünglinge klar gemacht werden, der ohne Nachtheil für seine Sitten die Dichter lesen soll. Als Nachahmer ist *der Dichter verpflichtet*, *schön*, d. h. treu und lebendig, *nachzuahmen*, aber *nicht das*

a) Od. 11, 223 u. 24. b) s. c. 2 gleich im Anfange.
c) s. eben da am Schlusse: ἡ περὶ ταῦτα ἀλήθεια καὶ τοῖς μηδὲν ἄλλο πεπονημένοις ἔργον, ἢ γνῶσιν καὶ μάθησιν τοῦ ὄντος, εὖ μάλα δυσθήρατός ἐστι u. s. w.

Schöne [a]; hier ist nun der Jüngling davor zu warnen, die Bewunderung, die er der Kunst und dem Talente schenkte, welches der Dichter bei dem Nachahmen zeigt, auf die Gegenstände, die er nachahmt, überzutragen. Eben so wenig wie irgend jemand das Quiken eines Ferkens an sich schön und artig findet, weil er dem, der es kunstreich nachahmt, eine gewisse Bewunderung nicht versagen kann, eben so wenig wie an dem Anblicke eines kranken, mit Geschwüren behafteten Menschen jemand Gefallen findet, weil er das Kunstwerk Aristophons lobt und liebt, das den leidenden Philoktet in treuester Nachbildung uns vor Augen stellt, eben so wenig darf die Bewunderung für die Kunst in der Darstellung eines bösartigen Possenreißers wie Thersites, eines Hurenwirthes wie Batrachos und ähnlicher Personen in ein Wohlgefallen an den Menschen selbst, die uns dargestellt werden, sich verwandeln [b]. Eins aber ist freilich nothwendig, wenn die unmoralischen Reden und Handlungen, die wir so häufig bei Dichtern finden, in dem Jünglinge nur eben den Abscheu, den sie verdienen, hervorrufen sollen. Sie müssen nicht aus dem Zusammenhange, in dem ihrer bei dem Dichter Erwähnung geschieht, herausgerissen werden, man muß nie vergessen, wem sie von dem Dichter beigelegt werden, man muß wissen, daß ein Ixion spricht, wenn man nach dem Scheine der Gerechtigkeit zu trachten, sonst aber Alles sich zu erlauben, woraus man Gewinn ziehen könne, sich ermahnt hört; dann

a) c. 3. *οὐκ ἔστι ταὐτὸ τὸ καλὸν καὶ καλῶς μιμεῖσθαι* u. s. w. *b*) Die Gränzen überschreitet hier wohl Plutarch ein wenig. Auffallend erscheint es wenigstens, wenn selbst des Chärephanes *ἀκόλαστοι ὁμιλίαι γυναικῶν πρὸς ἄνδρας* unter den Werken der bildenden Kunst angeführt werden, in Bezug auf die der Jüngling zu belehren sei, *ὅτι τὴν πρᾶξιν οὐκ ἐπαινοῦμεν, ἧς γέγονεν ἡ μίμησις, ἀλλὰ τὴν τέχνην, εἰ μεμίμηται προσηκόντως τὸ ὑποκείμενον·* vgl. über diesen Maler K. O. Müller Archäologie der Kunst 2te Ausg. S. 164. Übrigens ist hier auch wieder die vorher angeführte Stelle aus den Problemen Plutarchs zu vergleichen.

wird der Abscheu, den wir vor solchen Grundsätzen hegen, in uns nur noch mehr Stärke gewinnen, indem das Mißfallen, welches solche Personen in uns erregen, auch alle ihre Reden und Handlungen uns immer im ungünstigsten Lichte erscheinen läßt [a].

Dazu kommt nun noch, daß öfter die Dichter selbst ihre Billigung des Guten, ihre Mißbilligung des Schlechten andeuten [b], entweder durch Worte, wie dieß bei Homer sehr häufig der Fall ist, oder auch durch den ganzen Gang der Handlung, die sie uns vorführen, wie Euripides z. B. durch die Strafe, die er zuletzt den Ixion treffen läßt, deutlich genug sein Urtheil über ihn zu erkennen gibt [c], und Homer, auch hier voll Weisheit, dem Liebesbesuche der Here bei Zeus, durch den sie diesen berücken wollte, nur Schmach und Ärger für diese Göttin folgen läßt [d], und die anstößige Erzählung von dem von Ares mit Aphroditen begangenen Ehebruche dem Phäakensänger Demodokus in den Mund legt, die Phäaken aber als weichliche und wollüstige Menschen uns schildert [e], — solche Sitten sind die Folge solcher Gesänge, das wollte der weise Dichter hierdurch andeuten.

So ruhig und unbefangen urtheilte Plutarch über den moralischen Gehalt der Poesie, mit so viel Feinheit des Geistes wußte er auch die verborgeneren Schätze der Belehrung und Ermahnung in den Werken der großen Dichter aufzuspüren und an's Licht zu fördern. Gewiß

a) s. den Schluß des 3ten Kapitels. *b*) s. eben da c. 4, ein Kapitel, das über eine Menge Dichterstellen treffende Bemerkungen, die hierauf sich beziehen, enthält. *c*) Euripides selbst soll nach Plutarch die anstößigen Reden, die er seinem Ixion in dem Stücke gleiches Namens in den Mund legte, eben so bekanntlich die des Bellerophon auf diese Weise vor dem Publikum gerechtfertigt haben, vgl. meine Dissertation Euripides Deorum popularium contemtor, Vratisl. 1826. p. 12. Ob nun freilich überhaupt der Ixion und Bellerophon der Sage zu dem gemacht werden durften, wozu sie Euripides machte, ist eine andere Frage. Wir sahen früher, wie Aristophanes sie beantwortete. *d*) s. Il. 15, 14 u. s. w. *e*) Od. 8, 265-367 und über die Phäaken 248.

ist es nicht zu viel gesagt, wenn man ihn, den warmen und begeisterten Verehrer sittlicher Größe und Herrlichkeit, zugleich als den Billigsten und Unbefangensten preist unter allen denen, die im Alterthume die Poesie ihrem moralischen Gehalte nach beurtheilten. Denn nicht nur gegen Plato, gegen die Epikureer ist er im Vortheile, auch den Stoikern ist er an Umsicht und Besonnenheit überlegen. Während nehmlich vor den Augen der Stoiker, wie wir bereits gesehn haben, nur als Allegorieen die Erfindungen der Dichter Gnade fanden, während sie, von dieser Ansicht geleitet, durch die willkührlichsten Deutungen die alten Dichter sich selbst ganz unähnlich zu machen nicht anstanden, verschmähte Plutarchs gesunder Sinn dieß ganze Deuteln und Drehen [a], nur was wirklich der Dichter gesagt hat, darf nach ihm bei der Lektüre der Dichter berücksichtigt werden, und auch so getraute er sich moralische Weisheit genug aus ihnen zu entwickeln [b]. Fehlte ihm doch auch die richtige Einsicht nicht, daß die Poesie als nachahmende Kunst nicht Tugendmuster, eben so wenig wie Beispiele vollkommner, mit nichts Gutem vermischter Schlechtigkeit, aufzustellen habe, eine Einsicht, die ihn wieder über die Stoiker erhebt, deren Philosophie von der Vermischung des Guten und des Bösen miteinander bekanntlich nichts wissen wollte, eben so über die Alexandrinischen Grammatiker, deren beschränktere Ansichten über diesen Punkt wir bald kennen lernen werden. Doch auch noch auf einen andern Grund macht er aufmerksam, der die Dichter bestimme, nicht lauter vollkommene Charaktere darzustellen. Die Poesie, die immer ergetzen, spannen, in Verwunderung setzen will, bedarf den Reiz der Mannigfaltigkeit; das Unerwartete, Seltsame, die Leidenschaften Aufregende spielt in ihr eine wichtige Rolle. Deßhalb also passen die einfachen, ganz reinen und guten Charaktere, Menschen,

a) l. c. bei Hutten Vol. VII, p. 75. von οὓς ταῖς πάλαι μὲν ὑπονοίαις, ἀλληγορίαις δὲ νῦν καλουμέναις an.
b) κανόνες ἀρετῆς, s. eben da c. 7.

deren Handeln immer durch strenge Grundsätze geregelt wird, nicht für sie, wie sie aus demselben Grunde es auch nicht demselben Menschen immer gut gehn, ja selbst die Götter, wenn sie mit menschlichem Handeln sich zu thun machen, nicht von Leiden und von Fehlern frei bleiben läßt. Die Menschen mithin, die nicht vollkommen, nicht frei von Fehlern sind, bei denen das Gute, das sie an sich haben, nicht rein erscheint, sondern gemischt mit Leidenschaften und falschen Ansichten und Irrthümern, während doch ihre ursprüngliche gute Natur sie oft wieder zu dem Besseren sich hinwenden läßt, solche Menschen wird am liebsten der Dichter schildern, denn Beides, der Reiz, den das Gute an sich für alle wohlgearteten Naturen hat, und der Reiz der Mannigfaltigkeit, der Reiz eines bewegten, wechselvollen inneren und äußeren Lebens, wird hier vereint wirken, und so werden grade solche Charaktere das höchste und vielseitigste Interesse zu erregen fähig sein.

Diese richtige Ansicht nun von dem Wesen der Poesie muß natürlich auch dem Knaben oder Jünglinge mitgetheilt und fest in ihm begründet werden. So wird er ein freies Urtheil über alle die Gestalten, die die Dichter ihm vorführen, sich zu erhalten wissen; auch durch große und berühmte Namen wird er sich nicht imponiren lassen, auch in einem Agamemnon, in einem Achill das Gute und das Böse von einander zu sondern wissen, durch jenes sich erholen und begeistert fühlen, von diesem mit Mißfallen sich abwenden [a]. Und so wäre es denn überhaupt die richtige Ansicht von dem Wesen und der Aufgabe der Poesie, die am kräftig-

a) Alles dieß behandelt Plutarch in dem 6ten und 7ten Kapitel. Die Worte übrigens „*ἄνευ δὲ τοῦ ἀληθοῦς μάλιστα μὲν ἡ ποιητικὴ τῷ ποικίλῳ χρῆται καὶ πολυτρόπῳ*" sind wohl nicht, wie Hutten will, zu erklären: poesis, virtute neglecta, inprimis utitur fictione et vanitate, sondern das *ἄνευ* ist hier ohne Zweifel „außer" zu übersetzen; außerdem daß die Poesie eine getreue Nachahmung der Wirklichkeit ist und deßhalb die vollkommenen Charaktere nicht liebt, verwirft sie sie auch wegen ihres Strebens nach Mannigfaltigkeit, ist der Sinn.

sten allen den schädlichen Einwirkungen, die die Dichterlektüre leicht auf das Gemüth der Jugend üben könnte, zu begegnen vermag, dieß können wir als das Resultat dieser ganzen Auseinandersetzung hinnehmen. Freilich bleibt indeß Plutarch hierbei nicht stehen, er weist auch noch andere Mittel nach, durch die man den Nachtheilen, die das Lesen mancher Dichterstellen haben könnte, vorzubeugen im Stande sei. Aber dieser Theil seiner Schrift ist von minderer Bedeutung und gehört mehr der Pädagogik als der Ästhetik an, wie wenn dem Einflusse falscher und gefährlicher Lehren der Dichter durch Vergleichung der Stellen, in denen sie enthalten, mit anderen desselben oder auch anderer Dichter oder auch berühmter Philosophen, die das Entgegengesetzte lehren, begegnet werden soll, oder wenn mit den Stoikern die Abänderung und Verbesserung solcher Stellen empfohlen wird. Von derselben Art sind die Mittel zur Erhöhung des moralischen Nutzens trefflicher Dichterstellen, die eben da vorgeschlagen werden, man solle sie in einer Allgemeinheit, die in den Worten selbst nicht liege, geltend machen (was auch schon Chrysipp empfohlen hatte), man solle den Dichteraussprüchen mehr Auktorität verschaffen durch die Anführung verwandter philosophischer Sätze und was dessen mehr ist. Daß man aber vor falscher oder ungenauer Auffassung der Worte der Dichter sich besonders in Acht zu nehmen habe, das scheint eine fast unnöthige Erinnerung zu sein, indeß weiß auch an diesen Rath Plutarch manche wichtige und interessante Bemerkung anzuknüpfen, wie die Regel, genau die verschiedenen Bedeutungen, welche manche Ausdrücke in verschiedenen Stellen annähmen, von einander zu unterscheiden, so den Zeus Homers nicht immer als höchsten Gott, oft auch als die Nothwendigkeit des Geschicks aufzufassen und noch manches Ähnliche [a]. So weit die Rath-

a) Von dem Allen handelt Plutarch von der Mitte des 4ten Kapitels an bis zum Schlusse, nur c. 6 u. 7 beziehen sich, wie bereits gesagt, noch auf das vorher bezeichnete Thema.

schläge Plutarchs über das Verfahren, welches zu beobachten sei, wenn man mit der Jugend die Dichter lesen wolle. Aber nicht auf die Jugend allein beschränkt sich nach ihm die heilsame Einwirkung der Poesie, auch der in Jahren und in moralischer Tüchtigkeit schon weiter Fortgeschrittene wird die Dichter lesen und sorgfältig Alles beachten, was von ihnen zur Veredelung des Sinnes und zur Mäßigung der Leidenschaften Treffendes gesagt worden ist, ja es ist eben eins der Zeichen seines Fortschreitens, wenn er dieß beachtet [a].

Nächst der Poesie nun widmete Plutarch der Musik die meiste Aufmerksamkeit unter den schönen Künsten; bekanntlich schrieb er ja ein eignes Buch über die Musik. Für uns indeß hat hier mehr Bedeutung als dieß Buch, das mehr die Lehren Früherer als die eigenen Ansichten des Schriftstellers enthält und überhaupt mehr mit der Geschichte der Musik als mit der ästhetischen Theorie derselben sich beschäftigt, das was wir in anderen Büchern des so fruchtbaren Schriftstellers gelegentlich über diese Kunst bemerkt finden.

In den Tischgesprächen [b] wird die Frage behandelt, ob auch bei dem Genusse der Musik Unenthaltsamkeit [c] Statt finden könne, eine Frage, zu der Plutarch die ausschweifende Freude eines Gastmahls, dessen Üppigkeit vornehmlich auch die Musik erhöht hatte, den Anlaß geben läßt. Zwei unter denen, die an den Freuden des Mahles Theil genommen, treten auf, der eine dafür, der andere dawider streitend.

Kallistratus, der Gastgeber selbst, findet auf die Lust an dem, was Ohren und Augen ergetzt, den Tadel der Unenthaltsamkeit nicht anwendbar. Eben deßhalb schäme sich ja auch niemand ihrer und suche sich zu verbergen, wenn er sich ihr überlasse, sondern Rennbahnen und Theater würden um ihretwillen errichtet, wo

a) de profect. virt. c. 8. Hutten. Vol. VII, 253.
b) Sympos. l. VII, quaest. 5. *c*) ἀκρασία.

unzählige Menschen zugleich sich ihr hingeben könnten, was den Genuß jedes Einzelen noch erhöhe. Der Grund aber hiervon liege, meint Kallistratus, darin, daß diese Genüsse nicht dem Körper, sondern der Seele angehörten, durch den Körper, durch die Sinne gingen sie nur hindurch, in der Seele aber ruhe und weile die Lust, die das Ohr oder das Auge ihr mittheile [a]. Dieß, meint der Redende, sei das Einzige, was diese Genüsse von den andern, die durch die Sinne uns zu Theil würden, unterscheide, denn wenn Aristoxenus ihnen allein das Prädikat „schön" zugestehen wolle, so gerathe er in Widerspruch mit dem Sprachgebrauche, der auch Salben und köstliche Speisen schön nenne, und wenn Aristoteles behaupte, daß sie für den Menschen allein bestimmt wären, während an den andern auch die Thiere [b] Theil hätten, so sei auch dieß nicht zuzugeben, denn auch unter den Thieren empfänden manche den Zauber der Musik, wie auf die Hirsche zum Beispiel die Hirtenflöte einwirke, der Delphin nach den Tönen der Flöte tanze, den Stuten aber, wenn sie sich begatteten, ein nach einer eigenthümlichen Weise komponirtes Stück [c] auf ihr vorgeblasen werden müsse. Dagegen erinnert einer der Gäste, Lamprias, dessen Meinung wohl eher für die des Plutarch zu nehmen ist, daß grade deßhalb, weil sie in der Seele ihren eigentlichen Sitz hätte, die Lust an der Musik die größte Gefahr bringen könne, denn so bemächtige

a) Ich schiebe nehmlich in dem Satze „*οὐδὲν οὖν ὁρῶ τὰς τοιαύτας ἡδονὰς ἴδιον ἐχούσας, ὅτι μόναι τῆς ψυχῆς εἰσίν, αἱ δ' ἄλλαι τοῦ σώματος καὶ περὶ τὸ σῶμα καταλήγουσι*" vor dem *ὅτι* ein *ἢ* ein, eine durchaus nothwendige Verbesserung, meine ich, wie theils die schon angeführten Worte theils noch deutlicher die folgenden zeigen „*μέλος δὲ καὶ ῥυθμὸς καὶ ὄρχησις παραμειψάμενα τὴν αἴσθησιν, ἐν τῷ χαίροντι τῆς ψυχῆς ἀπερείδονται* (sie stoßen von sich ab und lassen zurück) *τὸ ἐπιτερπὲς καὶ γαργαλίζον.*" *b*) *καὶ τὰ θηρίων φύσιν ἔχοντα* ist wohl hier zu lesen, denn was Reiske mit seinem *θηρία φύσιν ἔχοντα*, natura utentia, will, gestehe ich nicht recht zu begreifen. *c*) Der *νόμος ἱππόθορος*.

sie sich ja eben des Theiles von uns, der allein zu überlegen und zu urtheilen fähig sei; wer aber solle dann noch entscheiden, wie weit man in der Lust gehen dürfe, wenn dessen Stimme zum Schweigen gebracht wäre? Daß aber wirklich auch hier eine Überschreitung des Maßes, also Unmäßigkeit und Unenthaltsamkeit möglich sei, das lehre ja der Augenschein, die Verwirrung, welche eben jetzt die Musik hervorgebracht, der Rausch und Wahnsinn, in den sie die ganze Gesellschaft versetzt habe. Der gemeine Sprachgebrauch aber freilich nenne dieß nicht Unenthaltsamkeit, er bezeichne bloß das Übermaß im Genusse, dessen nachtheilige Folgen man selbst klar voraussehe, wie bei Ausschweifungen im Essen und Trinken und im Liebesgenusse, Krankheiten und Verlust des Vermögens und des guten Rufes, mit diesem Namen, nicht das Überschreiten der Gränze, welches unvermerkt geschehe; von welcher Art eben das Übermaß im Genusse der Freuden der Musik sei, denn ganz unvermerkt wisse sie uns in die Netze der Üppigkeit und Weichlichkeit zu ziehn. Indeß verdammt natürlich deßhalb Lamprias noch nicht die Musik überhaupt, sondern eben nur die weichliche und üppige Musik seiner Zeit; sie, ermahnt er, solle man fliehen und dafür zu der alten Musik sich wenden, zu den Gesängen eines Pindar und Euripides (den freilich Ältere auch schon als Neuerer und als Verderber des Chorgesanges betrachteten); und vergleiche man nun mit deren heiligen und ehrwürdigen Liedern und Weisen die neueren, wie würde man da überhaupt von ihnen sich können bestechen und verführen lassen? Sei es nun aber daß wir hier Plutarch selbst hören, sei es daß er seine eigne Meinung für sich behalten hat, sicher ging bei Plutarch die Abneigung gegen die weichere Musik nicht so weit, daß er Alles, was in der Seele weichere Empfindungen hervorruft, aus ihr hätte verbannt wissen wollen. Denn schon rechtfertigt er die Trauermusik; zwar rege sie den Schmerz auf in der Seele, aber eben dadurch schaffe sie auch hinweg und verzehre allmälig

alles das, was von Traurigkeit sich angehäuft habe in unserer Seele [a].

Von geringerer Bedeutung ist das, was von Plutarchs Ansichten über die bildenden Künste uns bekannt ist. An der Malerei rühmte er die größere Treue und Lebendigkeit der Nachahmung, die das Gemälde von der bloßen Zeichnung unterscheide; deßhalb vermöge sie auch eine wirkliche Täuschung hervorzubringen und die Seele heftiger zu entzünden und zu erregen [b]. Dabei aber foderte er keineswegs etwa eine solche Treue von ihr, daß sie bei Nachbildung schöner Gestalten auch das Unschöne, was entstelle, ganz getreu wiedergeben solle; nur andeuten dürfe dieß der Maler, nicht es ganz unbeachtet lassen, weil sonst die Ähnlichkeit, nicht mit ängstlicher Genauigkeit es ausdrücken, weil sonst die Schönheit leiden würde [c]. Der Unterschied aber dieser Künste von der Poesie, ja überhaupt von der lebendigen Darstellung in Worten hat auch nach ihm seinen Grund nicht darin, daß etwa ihrem Wesen und ihrer Aufgabe nach beide Arten von Künsten von einander ganz verschieden wären, sondern nur der Stoff und die Art der Nachahmung seien andere bei dem Maler als bei dem Dichter und Geschichtschreiber; sonst nähere sich immer der beste Geschichtschreiber dem Maler am meisten, denn gleichsam zum Zuschauer mache er den, der seine Darstellung höre, in den Personen, die er darstelle, stelle er lebendige Gestalten uns vor Augen, und durch die Anschaulichkeit seiner Darstellung wisse er die leidenschaftlichsten Bewegungen in unserem Gemüthe hervorzurufen, obwohl freilich ganz sowie der Maler die Gegen-

a) Sympos. l. III, quaest. 8, 2. *κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν·* Dagegen wird die Musik bei Gastmählern in Schutz genommen Sympos. VII, quaest. 7, und zwar durch einen Stoiker gegen einen Stoiker: für die Trauer wird hier mehr die Arznei der Vernunftgründe empfohlen. b) de audiendis poet. c. 2. c) Cimonis vita c. 2. s. auch Alexander c. 1.

stände der Geschichtschreiber, der doch immer nur Geschehenes berichtet, nie werde vergegenwärtigen können [a].

a) de gloria Atheniensium c. 3, wo namentlich an Thucydides Plutarch seine Behauptung durchführt. S. noch über die doppelte *αἰτία* der Werke der bildenden Kunst, die in der *ὕλη* und die in dem *λόγος* und der *τέχνη* des Künstlers, und den Vorzug dieser vor jener de defectu oraculorum c. 47., Hutten. Vol. IX, 377. vgl. auch de Pythiae oraculis c. 21.

III.

Aber auch in diesem Zeitalter sind es nicht die Philosophen allein, von denen wir Belehrungen über das Wesen und die Gesetze der Kunst zu erwarten haben. Betrachten wir gleich den Anfang dieser Periode, das dritte Jahrhundert vor Christo: wie, ist es nicht die schönste Zeit der Kunstkritik, die wir in ihm begrüßen, und doch konnte auf den Namen eines Philosophen kaum einer von den Männern Anspruch machen, die wir als die Häupter der Schulen Alexandrinischer Kritiker verehren.

Zenodotus, Aristophanes, Aristarch — fürwahr große und berühmte Namen, die schon im Alterthume mit Verehrung genannt wurden. Aristarch namentlich, wer weiß nicht, wie man mit seinem Namen gradezu das Ideal eines Kunstrichters bezeichnete, wie man Kritiker von unbestechlicher Gerechtigkeit und unerbittlicher Strenge nicht besser zu ehren wußte, als wenn man sie Aristarche nannte [a]. Wie, sollten nicht Kunstrichter von solcher Bedeutung auch über die höchsten Grundsätze der Kunst im Klaren gewesen sein, sollten sie ihre Urtheile, die sie nicht im Tone unsicheren Meinens, sondern mit der Entschiedenheit, die von sicherer Einsicht zu zeugen pflegt, auszusprechen liebten, nicht auch zu begründen gewußt haben? Sollten sie bloß auf ihre Gefühle, auf die instinktartige Sicherheit eines nur durch

a) Horat. ep. ad Pis. v. 450 mit Wielands Anm. dazu.

Übung ausgebildeten Geschmacks sich verlassen haben, als sie jenen berühmten Kanon aufzustellen wagten, der die mustergültigen unter den Dichtern aus der Masse der mittelmäßigen und schlechten aussonderte [a], sie allein der Beachtung und Nachahmung empfehlend?

Leider ist es uns nicht vergönnt, eine so befriedigende Einsicht in das Wesen der Alexandrinischen Kritik zu gewinnen, daß wir diese wichtigen Fragen mit einiger Sicherheit beantworten könnten. In dem Kanon liegt uns eben nur das Resultat kritischer Thätigkeiten vor; die Kommentare aber der alten Dichter, die ein Aristophanes, ein Aristarch, ein Zenodotus abfaßten — Werke, in denen allerdings auch die Kunstkritik nur eine untergeordnete Rolle spielte und weniger zur Erledigung ästhetischer Fragen als um fremder Zwecke willen, vornehmlich im Interesse der Kritik, die über Echtheit und Unechtheit entscheidet, geübt wurde, — diese Kommentare alle ohne Ausnahme sind verloren gegangen und nur bei den Scholiasten später Jahrhunderte haben sich Trümmer und Spuren der umfassenden Thätigkeit jener großen Philologen des Alterthums erhalten. Unter diesen Verhältnissen wird es uns genügen müssen, wenn einzele bedeutsame Urtheile uns den Geist und die Grundsätze

a) Eine gründliche Untersuchung hat über den Kanon der Alexandriner, d. i. des Byzantinischen Aristophanes und Aristarchs, neuerdings Ranke angestellt in seinem dem ersten Bande der Thierschischen Ausgabe des Aristophanes beigefügten Leben des Aristophanes. Abgedruckt findet sie sich auch in Frotschers Ausg. des Rutilius Lupus nach Ruhnken, Lipsiae 1831, S. 66 bis 80. Daraus ergibt sich zunächst, daß bloß von den Dichtern es sich mit Sicherheit nachweisen läßt, daß eine solche Musterung mit ihnen vorgenommen wurde, dann daß auch dieser Kanon sich nicht mit Sicherheit wiederherstellen läßt. Hier weiter in den Gegenstand einzugehen erscheint nicht zweckmäßig, da unmotivirte Urtheile, Urtheile, die durch nichts als objektiv begründet sich zu erkennen geben, in eine Geschichte der Kunsttheorie der Alten nicht wohl aufgenommen werden können. Welche Dichter die Alexandriner kommentirt hatten, darüber s. Schöll Gesch. der gr. Literatur, B. 2, S. 108 u. f. w.

wenigstens ahnen und errathen lassen, in denen die Kritik jener Männer ihre Wurzeln hatte [a].

Eine große und wichtige Rolle spielte in der Kritik, welche wir diese trefflichen Männer üben sehen, der Begriff des Schicklichen. Aber grade dieser Begriff hat so wenig sicheren Gehalt, grade über das Schickliche sind verschiedene Menschen, noch mehr aber verschiedene Zeitalter so wenig untereinander eins, daß dieß wohl die mißlichste Norm ist, nach der ein Kunstrichter einen Dichter aus einem anderen, früheren Zeitalter beurtheilen kann.

Selbst Aristarch, obwohl gewiß der nüchternste und bedächtigste unter den großen Alexandrinischen Kritikern, verschmähte doch diese Norm bei seinen Homerischen Studien nicht ganz, nur scheint er nicht sowohl Ausstellungen gegen den Dichter darauf gegründet, sondern vielmehr nur zur Entscheidung über Echtheit und Unechtheit Homerischer Verse davon Gebrauch gemacht zu haben; und einen noch bescheideneren Gebrauch macht er von ihr, wenn er, wo verschiedene Erklärungen Homerischer Worte und Benennungen möglich schienen, ihrer Dienste sich bedient, wie er z. B. nur eben deßhalb die Herleitung des Beinamens Smintheus, unter welchem Apollo bei Homer im ersten Buche der Ilias [b] von seinem Priester Chryses angerufen wird, von einem Worte, das die Maus bedeute, verwirft, weil es nicht schicklich wäre, wenn der Dichter den Gott mit einem von einem so niedrigen Thierchen entlehnten Beinamen hätte schmücken wollen [c].

a) Man wird es wohl ganz billig finden, daß ich zum Führer mir hier den trefflichen Lehrs wähle in seiner gründlichgelehrten Schrift de Aristarchi studiis Homericis, Regiomontii Prussorum 1833. *b*) Il. 1, 39. *c*) s. Lehrs S. 181, und wie sonst Aristarch die unnützen Fragen, mit denen man den Dichter chikanirte, abzuweisen wußte S. 212. Etwas zu weit indeß scheint er doch in seiner Geringschätzung der Homerischen Probleme gegangen zu sein, denn wenn er die Frage, warum in dem (freilich nicht Homerischen) Schiffskataloge grade die Böotier unter den genannten griechischen Völkern den ersten Platz einnehmen, mit der Bemerkung zurückweist: der Dichter habe κατ' ἐπιφοράν, einem

zur Entscheidung über Echtheit und Unechtheit dagegen hatte sich dieser Norm schon Zenodotus bedient. Besonders widerstanden ihm alle Verse, in denen die Majestät der Götter ihm verletzt zu werden schien, wie wenn Athene den Pandarus erst suchen muß, ehe sie ihn findet [a], wenn von der Züchtigung der Here die Rede ist, die sie sich von Zeus habe müssen gefallen lassen, aufgehängt im Äther und den Wolken, an den Händen gefesselt und mit zwei Ambosen an den Füßen [b], wenn Zeus selbst von den Fesseln, die die übrigen Olympier ihm angelegt, durch Thetis gelöst wird und Briareus zur Hülfe herbeigerufen [c]; ja selbst wenn Aphrodite der Helena, auch einer Tochter des Zeus, nach dem heftigen Wortwechsel, den sie mit einander gehabt, wie um sie wieder zu besänftigen, selbst einen Sessel hinsetzt, gegenüber dem Alexander, mit dem sie die auf seine Feigheit Zürnende gar zu gern wieder ausgesöhnt wüßte, auch da klagt der strenge Mann über Verletzung des Decorums und verdammt als unecht solche Verse [d]. Man sieht wohl, das heißt den Homer aus dem Homer vertreiben, denn was muß der nicht Alles verdammen, der Alles, was der Würde der Götter widerstrebt, aus den Homerischen Gesängen ausmerzen will. An solchen Versen nun scheint Aristarch keinen Anstoß genommen zu haben, aber seltsam streng zeigen beide sich

gewissen instinktartigen Impetus folgend, grade sie zuerst genannt, und eben so gut könnte man ja auch bei jedem anderen Anfange, den er gemacht haben könnte, so fragen: so kann ich in das Lob, welches ihm Lehrs deßhalb ertheilt, nicht einstimmen. Denn Nothwendigkeit, nicht Willkühr muß auch in den Werken der Dichter herrschen. *a*) s. Lehrs 353 bis 55. Der Vers ist Il. 4, 89. *b*) Il. 15, 82 u. s. w. *c*) Il. 1, 396 - 406. *d*) Il. 3, 424. In der eigenthümlichen Situation also, in der sich hier Aphrodite gegen Helena befindet, ist die Entschuldigung ihrer übergroßen Höflichkeit gegeben, nicht darin, worin alte Grammatiker sie suchten, daß Aphrodite hier incognito auftrete in der Gestalt einer alten dienenden Frau, denn dieß Inkognito war ja von der Göttin keineswegs bewahrt worden.

in ihren Foderungen an die Menschen. Nicht zu finden wußte sich Aristarch in die Naivetät der lieblichen Tochter des Phäakenkönigs Alcinous, die unverhohlen gegen ihre Dienerinnen und Gespielinnen den Wunsch ausspricht, einen solchen Mann zum Gemahl sich zu gewinnen wie Odysseus sei [a]; Phönix, der weise Erzieher des Achill, mußte nach ihm auch in seinen jüngeren Jahren frei von den Aufwallungen heftiger Leidenschaftlichkeit geblieben sein, so daß der Gedanke gar nicht in ihm habe aufsteigen können, seinen Vater, der ihn verwünschte, zu tödten [b]; Achill konnte nach Zenodotus Meinung unmöglich neidisch und eifersüchtig sein auf seinen Freund Patroklus wegen des Ruhms, den er durch den Beistand, den er den Achäern in ihrer Bedrängniß leistete, davon zu tragen im Begriff stand [c], wiewohl er leicht ihn selbst dadurch ganz überflüssig machen konnte: in der That merkwürdige Urtheile, die das Unvermögen sonst so einsichtiger Männer in den Geist und die Sitten einer älteren, einfacheren und kräftigeren, aber auch roheren Zeit sich lebendig hineinzudenken nur gar zu deutlich bekunden [d], und auch wohl auf eine gewisse Vorliebe für moralische Ideale statt der lebendigen Menschen, die der Dichter uns vor Augen führen will, hindeuten.

Aber noch viel weiter ging Zoilus, die Geißel des Homer, wie ihn die Alten nannten. Aller Orten glaubte er den alten Homer auf argen Sünden zu er-

a) Od. 6, 244 u. 45. Auch an des Vaters Worten, mit denen er gegen Odysseus den Wunsch ausspricht, in ihm einen Eidam sich zu gewinnen, nahm er Anstoß, weil er sie damit einem Unbekannten an den Hals werfe. Aber die Rechtfertigung der Nausikaa bei Plutarch (de audiend. poet. c. 8) findet auch auf Alcinous Anwendung. Odysseus war dem Alcinous nicht unbekannt, sondern sein ganzes Benehmen hatte ihm den edeln und trefflichen Mann, der er war, in ihm erkennen lassen. Nausikaa's Naivetät beurtheilte auch schon Ephorus richtiger. S. über Alles dieß wieder Lehrs S. 354. *b*) Il. 9, 458. s. Plut. l. c. *c*) Il. 16, 89 u. 90 Lehrs. l. c. *d*) s. hierüber die treffenden Worte bei Lehrs S. 355.

tappen, und nicht einem Pseudohomer schrieb er solche Mißgriffe zu, wie Zenodotus und Aristarch, nein, in ihm scheint die Ehrfurcht vor dem Namen Homer, von der das ganze Alterthum durchdrungen war, gänzlich erloschen gewesen zu sein, keck und ohne alle Umschweife richtet er seinen Tadel gegen den Dichter selbst, sobald ihm irgend etwas in den seinen Namen tragenden Dichtungen mißfällt [a]. Auch er tadelt Vieles als unziemlich, so die Grausamkeit Apolls im ersten Buche der Ilias [b], daß er nicht nur die Menschen, sondern auch Maulthiere und Hunde mit seinen Pfeilen erlege, Achills Trunksucht, daß er reinen Wein eingießen läßt, da seine Freunde Ajax und Odysseus ihn in seinem Zelte als Abgeordnete der Achäer besuchen [c], auch die unmäßige Trauer, der sich Achill überläßt nach dem Tode des Patroklus [d]. Aber sein Tadel dringt auch noch tiefer ein; er wirft dem Dichter Inkonsequenz in Behandlung des Charakters des Achilles vor, indem er ihn, den wilden, vom Priamus durch Worte besänftigt werden lasse, so daß er diesem den Leichnam des Hektor herausgebe [e]; seine Rüge trifft Fiktionen des Dichters, die innere Widersprüche in sich enthalten, wie wenn er in der Odyssee die in vollkommene Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus, die mit Schweineköpfen, der Stimme und dem Körper des Schweines doch weinen wie Menschen, als weinende Ferken lächerlich macht [f]; oder es sind Bilder, die, sobald man sie lebhaft sich ausmalt, in's Lächerliche fallen, ob-

a) Auch über ihn s. Lehrs l. c. p. 206 u. s. w. Zwei Schriften richtete er gegen Homer, den *ψόγος Ὁμήρου* und die neun Bücher *κατὰ τῆς τοῦ Ὁμήρου ποιήσεως*. *b*) Il. 1, 50. *c*) Il. 9, 203. Plut. Sympos. l. V, quaest. 4, 2. Vollkommen ausreichend ist die Rechtfertigung Achills, die eben da gegeben ist. *d*) Il. 18, 22. *e*) s. Heyne Hom. Carm. T. VIII, p. 766. *καινότατον δὲ καὶ τὸ πεῖσαι τὸν ἄγριον καὶ λόγους θέλξαι τὸ θηρίον*, denn auch noch manches Anderes, was ihm unwahrscheinlich deuchte, hatte Zoilus hier zu tadeln. *f*) Longin de sublim. sect. 9, 14. wo Zoilus Tadel mit Billigung erwähnt wird. Die Stelle ist Od. 10, 239-41.

wohl sie von dem Dichter zu ganz ernsten Zwecken gebraucht werden, welche seinen Spott hervorrufen, wie die beiden Todes-Parzen, des Hektor und Achill, wie sie Zeus auf die Waagschale setzt, stellt oder legt, um sie gegen einander abzuwägen [a]; oder es ist endlich auch überhaupt nur das Unwahrscheinliche, das Willkührliche in den Erfindungen des Dichters, was ihn ärgert, wie wenn bei dem Kampfe mit den Cikonen von jedem Schiffe des Odysseus immer grade sechs umkommen, als wenn das jemand so angeordnet hätte [b].

Wie nun aber aus diesen Kritiken Alexandrinischer Grammatiker, einen wie richtigen Blick in das Wesen und die Gesetze der Kunst auch manche verrathen, doch immer nur wenig Gewinn für die tiefere Erkenntniß der Kunsttheorie des Alterthums geschöpft werden kann, weil das Urtheil über den einzelen Fall, der vorliegt, auf allgemeine Grundsätze höchstens nur hie und da hindeutete, nie folgerecht aus ihnen deducirt wird, eben so haben die, zum Theil so höchst bedeutenden rhetorischen Schriftsteller hier für uns nur geringe Bedeutung; denn nicht sowohl die allgemeinen Kunstgesetze, welche Rede und Poesie mit einander gemein haben, werden in ihnen behandelt (sehr spärlich sind die Belehrungen hierüber ausgestreut), nicht sowohl das Ästhetische als vielmehr das Technische ihrer Kunst pflegen sie in lehrreicher Ausführlichkeit darzulegen. Von der großen Menge rhetorischer Schriften werden also nur wenige, und auch diese meist nur in einzelen Theilen hier zu berücksichtigen sein.

Überaus reich an feinen Bemerkungen sind vornehmlich die Schriften des berühmten Rhetors des Augusteischen Zeitalters, Dionysius von Halikarnaß, ganz besonders das Werk über die Zusammenstellung der Worte [c], und da in der zuletztgenannten

a) Ilias 22, 210. b) ὥσπερ ἀπ' ἐπιτάγματος Od. 9, 60. c) Nicht über den Styl, wie z. B. Schöll übersetzt,

Schrift namentlich eben so wohl die dichterische wie die rednerische und überhaupt die prosaische Schreibart berücksichtigt wird, so darf sie auch hier nicht unbeachtet bleiben.

Nun scheint zwar der Gegenstand, der in dieser Schrift von dem Rhetor behandelt wird, eben nicht von besonderer Wichtigkeit zu sein, eine ganz specielle Untersuchung ist es, die uns hier vorgeführt wird; die Frage nehmlich, wie man, durch eine geschickte Zusammenstellung der Worte, der Rede eine gewisse Harmonie ertheilen, wie man sie zu einer lieblich ins Gehör fallenden Musik machen könne, sucht Dionys hier durch eine möglichst erschöpfende Behandlung zu erledigen [a]. Indeß etwas so ganz Gleichgültiges ist es doch immer nicht, ob dieser äußere Reiz die Rede schmücke oder ihr entgehe; mit Recht bemerkt ein alter Schriftsteller, daß die Ohren als eine Vorhalle zu betrachten wären, die willig in Empfang nehmen müsse, was in das Gemüth eindringen solle [b]; daß aber den Ohren die Rede keinen Anstoß errege, daß sie sowohl durch Schönheit, das ist durch Pracht, Gewicht, Würde und Erhabenheit, wie durch Lieblichkeit, durch Reiz, Anmuth, Rundung, Süßigkeit, diesem mit dem Innersten der Seele in so engem Einverständnisse stehenden Sinne sich empfehle, das bewirkt, mehr noch als die Auswahl der Worte, eben die geschickte Zusammenstellung derselben, wie denn an sich ganz niedrige, aller Würde und Lieblichkeit ermangelnde Worte doch, wenn sie geschickt und kunstreich in den Zusammenhang der Rede eingereiht werden, ganz gute Wirkung thun können [c].

Gesch. der griechischen Literatur, B. 2. S. 525. Das ist ein viel zu weiter und vager Name für diese Schrift. *a*) s. besonders c. 2, 3 u. 4. Das *ἐπάγεσθαι καὶ κηλεῖν τὰς ἀκοάς* ist hier die Aufgabe der *σύνθεσις*. *b*) Quinktil. instit. orator. IX, 4, 10. nihil intrare potest in affectus, quod in aure, velut quodam vestibulo, statim offendit. *c*) s. in der erwähnten Schrift c. 11 und 12.

Vier Dinge nun sind es, auf denen nach Dionys das Schöne und Angenehme in der Zusammenstellung der Worte beruht, das Melodische, das Eurhythmische, die Abwechselung und, was das Wichtigste von Allem ist, die Übereinstimmung des Tones, den die Darstellung nach Maßgabe des Charakters der in ihr herrschenden Zusammenstellung annimmt, mit dem Charakter des Dargestellten [a]. Zuerst also hat der Schriftsteller auf das Melodiöse der Rede seine Aufmerksamkeit zu richten. Darunter ist natürlich nicht das Sangbare zu verstehen, die Harmonie der Töne, welche in der Musik ihre Anwendung finden, denn die Rede ist in dieser Beziehung auf eine ganz kleine und einfache Scala beschränkt; nur von dem Wohllaute, der in der Beschaffenheit der einzelen Laute selbst, aus denen die Sylben und Wörter bestehen, seinen Grund hat, kann hier die Rede sein [b]. Auch hier nehmlich kann eine geschickte Zusammenstellung der Worte viel thun; auch mißtönendere Worte, auch rauhe, harte, nur mühsam durch die Organe sich hindurchdringende Laute, müssen in die Rede aufgenommen werden, die sonst gar viele Worte, die sie nothwendig braucht, entbehren müßte; wie nun vermeiden, daß das Gehör durch solche Laute sich schwer verletzt fühlt und beleidigt? Man umgebe, man vermische und verschmelze das Harte so mit dem Weichen, das Rauhe mit dem Sanften, man geselle den kurzen Worten so geschickt längere bei, stelle so sorgsam Sylben von verschiedenen Quantitäten, verschiedener Betonung zusammen, man flechte und webe überhaupt Alles, was Anstoß erregen könnte, so kunstreich in das Schöne und Anmuthige hinein, daß seine Unfreundlichkeit verdeckt wird von dessen Lieblichkeit, wie von einem Zauber, dessen Macht es sich

a) s. c. **11.** *μέλος, ῥυθμός, μεταβολή* u. *τὸ παρακολουθοῦν τοῖς τρισὶ τούτοις πρέπον.* b) c. **11.** am Schlusse. *νυνὶ δὲ τὰ ἀκόλουθα ἀποδοῦναι πειράσομαι, πῶς ἂν γένοιτο λέξις πολιτικὴ παρὰ τὴν σύνθεσιν ἡδύνουσα τὴν ἀκρόασιν, κατά τε τὰ μέλη τῶν φθόγγων* u. s. w.

unterwerfen muß [a]. Aber auch eurhythmisch muß die Rede sein [b], wenn sie Anspruch auf Lieblichkeit und Schönheit machen will, und auch dieß wird auf dieselbe Weise zu bewirken sein wie das Melodiöse der Rede, nicht durch gänzliche Verbannung der weniger gefälligen Rhythmen, sondern durch geschickte Verflechtung derselben in die lieblicheren und schöneren. So werden auch der Pyrrhichius, der Tribrachys, der Amphibrach und Trochäus, an sich unedle und weichliche Rhythmen, doch immer noch eine Stelle in der Rede finden können, wenn sie nur von den edleren und wohllautenderen, einem Daktylus und Anapäst, von den kraftvolleren, gewichtigeren und erhabeneren, einem Spondeus, Kretikus, Molossus und Bacchius, in die Mitte genommen und so gleichsam verdeckt und unbemerkbar gemacht werden [c]. Doch auch die lieblichsten Laute der Rede, auch die edelsten und harmoniereichsten Rhythmen würden ihren Zweck zu erfreuen und zu erheben verfehlen, wenn nicht auch das Dritte, was gefodert wurde, hinzuträte, die der Ermüdung und dem Überdruß begegnende Abwechselung. Hier findet aber ein bedeutender Unterschied Statt zwischen der poetischen Darstellung und der prosaischen. Der Dichter nehmlich ist an das Gesetz der Wiederholung gebunden, nicht nur der epische, bei dem fast gar keine Abwechselung Statt findet, sondern auch der lyrische, denn wenigstens müssen Strophe und Antistrophe im Metrum bei ihm einander entsprechen, und dieselbe Art des Gesanges, dasselbe Klanggeschlecht muß auch durch alle Strophen und Antistrophen eines ganzen Liedes sich hindurchziehen. Nur der neuere Dithyrambus macht hierin eine Ausnahme und bildet so gewissermaßen den Übergang zur Prosa, die ganz frei und ungebunden ist, und bei der die Mannigfaltigkeit des Klanges und Rhythmus der Rede, der schnelle Wechsel der Rhythmen, der bewirkt, daß sie wie unbeabsichtigt er=

a) c. 12. *b*) *εὔρυθμος* so wie *εὐμελής*, denn *ἔῤῥυθμος* und *ἐμμελής* ist nur eine Art derselben, die poetische, s. c. 11. u. 25. *c*) c. 16 u. 17.

scheinen, eine wesentliche Schönheit ist, von nicht geringerer Bedeutung als die rasche und beständige Abwechselung periodischer Rede mit unperiodischer, kürzerer und längerer Glieder untereinander, der auch die Poesie, wenigstens die lyrische, mit ihren verschlungenen Maßen nicht ganz zu entsagen braucht [a]. Indeß mit allem dem wird der Redner den Zweck der Rede doch keinesweges erreichen, er wird dem Ohre schmeicheln, aber den Geist nicht befriedigen, wenn er in der **Form der Rede** nicht auch **den Gehalt** derselben auszudrücken bestrebt ist [b]. Die Rede ist ihrer Natur nach nachahmend, die Elemente der Sprache selbst, die einfachen Laute sind so beschaffen, daß Stimme und Gestalt, Wirken und Leiden, Bewegung und Ruhe der uns umgebenden Dinge in ihnen ihren bezeichnenden Ausdruck finden, die Natur selbst theilt uns den Trieb und die Fähigkeit mit, das Wesen der Dinge nachzubilden in den Namen, die wir ihnen geben [c], leicht ist es da dem Schriftsteller eine Fülle von Ausdrücken zu finden, die dem jedesmal darzustellenden Gegenstande entsprechen, und so sie zusammenzuordnen, daß sie einen treuen lebendigen Abdruck desselben bilden. Eben so lehrt uns die Natur unsere inneren Empfindungen in entsprechender Rede auszudrücken; einer anderen Zusammenstellung der Worte bedient sich der Zornige, einer anderen der Betrübte, der Furchtsame, der Freudige;

a) c. 19. vgl. 25 u. 26. *b*) c. 20. Dieß ist es doch, was man unter dem *πρέπον* bei Dionys zu verstehen hat. Er selbst definirt es als das *ἁρμόζον τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις καὶ πράγμασιν*, ähnlich wie Aristoteles, nach dem (rhetor. III, 7.) die Rede das *πρέπον* besitzt, welche *παθητική* und *ἠθική* ist, d. i. ein getreuer Ausdruck der Gemüthsstimmung oder der Gemüthsbewegungen des Redenden oder als redend Eingeführten ist, und die den dargestellten Gegenständen analog ist. *c*) 15. u. 16. *μεγάλη τούτων ἀρχὴ καὶ διδάσκαλος ἡ φύσις, ἡ ποιοῦσα μιμητικοὺς ἡμᾶς καὶ θετικοὺς τῶν ὀνομάτων, οἷς δηλοῦται τὰ πράγματα.* Schon Plato im Kratylus hatte dieß bekanntlich nachgewiesen, vgl. auch Aristot. rhetor. III, 1. *τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματά ἐστιν.*

doch auch ohne daß wir von mannigfaltigen heftigen Empfindungen bestürmt werden, welcher Wechsel des Ausdrucks herrscht oft in unserer Rede! Wir erzählen Begebenheiten, bei denen wir selbst zugegen gewesen, wie lebendig bilden wir da, durch die Natur selbst geleitet, alles das nach, was wir erzählen, wie verschieden ordnen sich uns die Worte in den verschiedenen Theilen unserer Erzählung, immer nach Maaßgabe des Gegenstandes, von dem wir sprechen. Das ist es, was der Redner, der Dichter vor Allem sich anzueignen hat, durch Fleiß und Kunst muß er das zu Stande bringen, was da, wo er Selbsterlebtes mittheilt, die Natur selbst einem Jeden mittheilt [a]. Und in der That haben auch immer grade die besten Schriftsteller am eifrigsten auch diese Vollkommenheit der Rede sich anzueignen gestrebt. Der größte unter allen, Homer, ist der Größte auch hierin, denn, wiewohl auf ein Metrum und wenige Rhythmen beschränkt, weiß er doch auch hier immer neu und kunstreich sich zu zeigen, in dem Maße, daß wir nicht mehr ihn reden hören, sondern mit Augen zu sehen glauben Alles, wovon er erzählt. Indeß wie große Mannigfaltigkeit auch immer ein guter Schriftsteller auf diese Weise in seine Darstellung bringen wird, ein Grundton wird doch in der Regel in derselben vorherrschen, und in drei große Classen werden sich danach leicht alle Schriftsteller sondern lassen, in die, bei denen das Herbe und Strenge, die, bei denen das Zierliche und Blühende, und die, bei denen die Mitte zwischen beiden Extremen der vorherrschende Charakter der Darstellung ist [b]. Von diesen drei Arten der Darstellung ist keine zu verwerfen, nach der Eigenthümlichkeit seines Geistes oder auch des behandelten Stoffes möge der Schriftsteller eine oder die andere sich erwählen, wenn auch das Beste auch hier die Mitte zwischen den Extremen sein wird [c]. Worauf aber gründet sich eigentlich

a) c. 20. *b*) c. 21. Die *αὐστηρά*, die *γλαφυρά* und *ἀνθηρά*, und die *κοινὴ* und *μέση ἁρμονία*. *c*) c. 21.

diese Verschiedenheit zwischen den drei Gattungen der Darstellung? Nur die beiden direkt einander gegenüberstehenden natürlich brauchen wir genauer zu betrachten, um darüber in's Klare zu kommen. Einen herben und strengen Ton nun wird die Rede annehmen, wenn sie aus kräftigen, mächtigen und umfassenden, nicht sanft in einander verschmolzenen, sondern schroff einander abstoßenden Worten besteht, aus würdevollen und großartigen Rhythmen, aus einfach gebauten, nicht zu künstlichen Perioden gebildeten Sätzen, wenn sie nichts Überflüssiges, bloß zur Ausfüllung Dienendes, nichts Künstliches in Verbindung und Folge der einzelen Worte und der Sätze in sich aufnimmt, wenn sie mehr die Sprache der Leidenschaft als die des ruhigen Gemüthes spricht, mehr der Natur in ihrem, freieren, mächtigen und ungeregelten Walten als der Kunst mit ihrer Abgeschliffenheit und Regelmäßigkeit zu gleichen bemüht ist. Grade die entgegengesetzten Eigenschaften aber hat der zierliche und blühende Ton der Rede, Alles fließt hier in einander über, unmerklich sind die Zwischenräume zwischen den einzelen Worten, künstlich webt und schlingt sich Alles in einander [a]. Ein Pindar, Äschylus, Thucydides sind es, in denen wir jenen, ein Hesiod, Anakreon, Simonides, Euripides, Isokrates, in denen wir diesen Ton in seiner reinsten Eigenthümlichkeit ausgeprägt finden, in der Mitte aber stehen Homer, der in jeder Art der Rede gleich groß und unübertrefflich ist, nächst ihm Stesichorus, Alcäus, Sophokles, Herodot, Demosthenes, Demokritus, Plato und Aristoteles.

Nächst dem finden sich nun auch noch in anderen Schriften des Rhetors hie und da Bemerkungen, die auch in einer Darstellung der Ästhetik des Alterthums berücksichtigt zu werden verdienen. Unter ihnen ist besonders eine von großer Wichtigkeit und zeugt von dem hohen Sinne und der tiefen Einsicht ihres Urhebers.

a) c. 23.

Dionys zeigt [a], wie nothwendig es für den Redner sei, die Sprache der Empfindung, des Gemüthes reden zu können, und nicht bloß die eine oder die andere Empfindung, fährt er fort, müsse ihre Sprache bei ihm finden, sondern alle auf gleiche Weise; auch sei es dabei nicht etwa mit einzelen, abgebrochenen Ausrufungen, den Empfindungslauten, in denen die Empfindung in vollkommener Naktheit, so zu sagen, hervortrete, abgethan, nein, das Ganze der Rede müsse vom Ausdrucke der Empfindung belebt werden, und durch geschickte Übergänge müsse der Redner immer von einem Ton in den anderen hinüberleiten, denn was die Seele in Bezug auf ihren Körper sei, das sei der Ausdruck der Empfindung im Verhältniß zu dem Gegenstande, dessen Darstellung er durchdringe.

Aber noch wichtiger als alles dieses ist die Foderung, zu der er jetzt übergeht. Bei aller dieser Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nehmlich, die die Rede beleben müsse, verlangt er, solle doch ein Ausdruck, ein Grundton gleichsam durch das Ganze hindurchherrschen, der Ausdruck, den die Philosophie der durch sie gebildeten Seele mittheile, dieser müsse auf gleiche Weise die ganze Rede, wie verschiedenartige Töne auch hie und da in ihr angeschlagen werden möchten, durchdringen und beherrschen, wie die Vernunft in der edleren Seele ihre Herrschaft zu behaupten wisse, was auch immer für Regungen des Affekts und der Begierde sie in innere Bewegung versetzen mögen. So finde man es bei Plato, so bei Demosthenes, so bei Homer; die verschiedenartigsten Masken müssen sie annehmen, bald in diesen, bald in jenen Charakter sich werfen, aber überall tönt hindurch

a) In der freilich nur theilweise ihm wirklich angehörenden Rhetorik, c. 10. Daß die vorliegende Stelle von ihm herrühre, wird bei der Trefflichkeit, die sie auszeichnet, kaum bezweifelt werden können, vgl. Westermann Gesch. der Beredsamkeit in Griechenland und Rom. Th. 1. S. 194 und 195.

jener Grundton, der die erhabene Seele des Schriftstellers selbst uns zeigt oder ahnen läßt, welcher Empfindung, welchem Charakter er auch grade Sprache leihen mag. Tiefe und sinnvolle Worte, denen an Bedeutsamkeit wohl nur noch eine Äußerung des trefflichen Mannes gleich kommen möchte, das, was er in seiner Beurtheilung des berühmten Redners Lysias über die Unzulänglichkeit der Sprache und des Begriffs zur entsprechenden Bezeichnung dessen, was grade das Höchste in der Kunst ist, sagt. Höchst schwierig, ja fast unmöglich sei es, grade den eigenthümlichsten und größten Vorzug der Darstellung des Lysias, die eigene Grazie, die als ein unverkennbares Gepräge seine Werke von denen Anderer unterscheide, mit Worten zu beschreiben, in bestimmte Begriffe zu fassen, eben so schwierig, wie es auch bei vielen anderen schönen und herrlichen Dingen sei, ihr Wesen in Worten auszudrücken, denn wer wollte von der Schönheit der Körpergestalt sagen, worin eigentlich ihr Reiz beruhe, wer wollte genau angeben, worin das Harmonische in der Bewegung des Gesanges und der Verflechtung der Töne seinen tiefsten Grund habe, worin das Eurhythmische in gewissen Verhältnissen der Zeittheile zu einander liege, und, um den allgemeinsten Ausdruck für die Sache zu wählen, was es denn nun eigentlich sei bei allen Werken und Dingen, das man als das Schickliche, das Zeitige, das Rechte bezeichne. Zwar dem Gefühle sei dieß Alles klar, recht wohl bemerke man es, wo jene Vollkommenheit sich finde, wo nicht, aber wüßten wir uns auch auszusprechen über unser Gefühl, Rechenschaft abzulegen über unsere Urtheile? Was ist also zu thun, als für das, was man sich zu erklären und zu begreifen doch nun einmal Verzicht leisten muß, für die Vollkommenheiten der Kunst, deren Wesen uns immer ein Geheimniß bleibt, durch unablässige Übung, durch fortwährende, sorgfältige Beschäftigung mit den Werken, in denen sie am reinsten sich darstellen, wenigstens unseren Sinn zu schärfen, unser geistiges Ohr zu bilden?

Von geringerer Bedeutung als die Schriften des eben Genannten, sowohl an sich, als auch für unseren Zweck, ist das Büchlein vom rednerischen Ausdruck, das unter dem Namen des berühmten Redners, Demetrius des Phalereers, geht, obwohl die Kritik es schon längst einem weit späteren Zeitalter zugewiesen hat [a]. Meist sind es Aristotelische Ansichten, die uns hier entgegentreten, doch hat der Verfasser das Verdienst, manche wichtige Lehre, die Aristoteles nur kurz andeutet, in ein helleres Licht gesetzt zu haben. Von seinem gesunden Blicke zeugen besonders die Warnungen gegen alles Spielende, Übertreibende und Gekünstelte da, wo die Rede den Charakter des Ernstes und der Würde an sich tragen soll. Dahin gehören nach ihm die falschen Antithesen, die nur den Schein des Antithetischen erwecken durch äußere Gleichförmigkeit der auf einander folgenden Glieder der Rede, während die Gedanken keinen Gegensatz bilden, die Gleichheit oder Ähnlichkeit des Schlusses solcher Glieder der Rede, in Hinsicht des Klanges, die die Kunst zu sehr merken läßt, da wo man gesunde und natürliche Kraft und den ursprünglichen Ausdruck der Leidenschaft oder der Empfindung erwartet, ferner das Frostige, welches eben in der Übertreibung, in dem Überladenen des Ausdrucks, einer falschen Größe und Erhabenheit, kurz in dem Hinausgehen der Darstellung über das Maaß ihres Gegenstandes (eine Bestimmung, die schon Theophrast gab,) seinen Grund hat [b]. Alles dieses fällt als unziemlich und unangemessen, das Letztere auch als prahlhaft, in's Lächerliche, und von den Komödiendichtern, überhaupt von Allen, die eben nur auf Scherz und Spaß es abgesehen haben, kann es deßhalb mit Fug und Recht gebraucht werden, und wird hier seine Wirkung nicht

a) Demetrii de elocut. liber, curavit J. G. Schneider praef. p. IX. etc. Danach hätte freilich Demetrius nach Quinktilian gestellt werden sollen, seinem Charakter nach aber war er doch besser an Dionysius anzureihen. *b*) s. §. 24, 27, 112. rc.

verfehlen [a]; nur die Sprache des Affekts ist es nicht, und bei den Klagen der Trauer z. B. angewendet, erzeugt es das weinerliche Lächeln [b], welches doch gewiß niemand wird erregen wollen. Nur freilich sind die Gränzlinien, die hier das Würdige und Angemessene und das Lächerliche und Unangemessene von einander scheiden, sehr fein gezogen. So verwirft im Allgemeinen Demetrius in der ernsten Rede Alles, was dem Gedanken als unmöglich sich darstellt, und nicht nur die freilich über alle Maßen kühne Hyperbel, deren in Bezug auf den von dem Cyklopen auf Odysseus Schiff abgeschleuderten Felsblock einer sich bediente „da der Felsblock abgeschleudert wurde, weideten Ziegen auf ihm," wird als frostig und komisch von ihm getadelt, was niemanden Wunders nehmen wird, auch solche Ausdrücke wie „weißer als Schnee," und das Homerische von der Eris „ihr Haupt stemmt sie gegen den Himmel" werden verworfen; dagegen aber wird der Sappho „goldner als Gold" in Schutz genommen, und es wird als ein eigenthümlicher Reiz ihrer Poesie gepriesen, wie sie von einer so gefährlichen und schwerzubehandelnden Sache wie die Hyperbel auf eine so anmuthige Weise habe Gebrauch zu machen wissen [c]. So hat denn auch diese Regel ihre Ausnahmen, wann jedoch immer eine solche eintritt, und warum nur überhaupt Ausnahmen auch hier anzunehmen sind, darüber gibt uns der Rhetor keine Aufklärung. Überhaupt ist die **Theorie des Lächerlichen** und seines Verhältnisses zu den angränzenden Gebieten, womit er sich doch viel zu thun macht, nicht eben mit großer Klarheit und Tiefe von ihm behandelt worden. Auch der ernsten Rede darf das Heitere und Scherzhafte nicht ganz fremd bleiben, lehrt er [d]; von den vier Darstellungsarten, der prächtigen, der gewaltigen, der zierlichen und der mageren, die er mit anderen Lehrern der

a) s. 126, auch 24. *b*) τὸν καλούμενον κλαυσιγέλωτα, eine Mischung von Lachen und Weinen, die aber freilich von Homers δακρυόεν γελᾶν himmelweit entfernt ist, s. Demetr. 28. c) 127. *d*) 128.

Redekunst annimmt, von denen indeß nur die prächtige und die magere" nach ihm reine Gegensätze bilden, ist es die dritte, deren Charakter eben vornehmlich in jener Heiterkeit und Scherzhaftigkeit besteht. Doch unterscheidet sich dieß Heitere und Scherzhafte immer noch gar sehr von dem rein Komischen und Lächerlichen, zuerst dem Stoffe nach, der ernst und lieblich, nicht belachenswerth ist, wie sie es denn mit Eroten und ihnen ähnlichen Gestalten, nicht mit einem Iros oder Thersites zu thun hat; zweitens auch durch die Darstellung, indem das Heitere und Anmuthige Schmuck liebt, das Lächerliche verschmäht, denn das Lächerliche mit Schmuck zu überladen, wäre nichts Besseres als einen Affen aufputzen; endlich unterscheiden sich aber beide auch in Bezug auf die Absicht, die sie zu erreichen suchen; der Heitere und Scherzhafte nehmlich will erheitern, der Spaßmacher belacht werden, jenem zollt man daher Lob, und Beifall, diesem Gelächter [b]. In der That das Ungenügende dieser Bestimmungen verräth sich zu deutlich. Will nicht auch der erheitern, der Lächerliches uns darbietet, oder was hat er sonst für eine Absicht? Was bezweckt die Komödie und das Satyrdrama, in dem nach dem Verfasser das Lächerliche vornehmlich seinen Sitz hat, während es aus der Tragödie ganz verbannt werden muß [c]. Oder wenn er darin den Unterschied bestehen läßt, daß die heitere und scherzhafte Darstellung erheitere, aber nur bis zu dem Grade, wo die Heiterkeit noch nicht bis zum Gelächter sich steigert, wie, ist dieß wohl eine feste und sichere Bestimmung, würde da nicht von der Stimmung des Lesers oder Zuhörers das Urtheil über den Charakter der Rede fast ganz allein abhängen? Und Homer neben seinen furchtbaren Scherzen, wie sie Demetrius treffend nennt, seinem Cyklopen, der

a) Der *μεγαλοπρεπής, δεινός, γλαφυρός* und *ἰσχνὸς χαρακτήρ*, vgl. über die Lehren der alten Rhetoren von den Rednercharakteren Westermann Gesch. der Beredsamkeit bei den Griechen und den Römern B. 2. S. 132. *b*) c. 163 u. s. w. *c*) 169.

den Utis, also Niemanden, zuletzt verzehren will [a], hat er nicht auch den Iros und Thersites, die nach dem Verfasser rein lächerliche Personen sind [b]? Und ist er da, wo er sie schildert, nichts als ein leerer Spaßmacher?

Doch es wäre Unrecht, den Verfasser, der eine philosophische Theorie des Lächerlichen gar nicht zu geben beabsichtigte, mit Fragen zu quälen, die nur eben eine solche beantworten könnte. Wir wenden uns daher lieber an einen anderen Schriftsteller, von dem wir eine gründlichere Belehrung über das Lächerliche erwarten können, an Quinktilian, dessen reiches Werk über die Beredsamkeit uns auch wohl no andere Belehrung bieten wird.

Quinktilian nun, der der Kunst Lachen hervorzurufen mehr Werth zuzugestehen scheint als Demetrius, indem er sie auch vor Gericht anwendbar findet [c], fängt seine Erörterung des Wesens und der Statthaftigkeit des Gelächters mit einer Klage über die Schwierigkeit des Gegenstandes an, namentlich habe den Ursprung, die Ursachen des Gelächters, worauf doch hier so viel ankomme, noch niemand erklären können, vornehmlich die Erscheinung, daß nicht nur Handlungen und Worte, sondern oft auch eine Berührung des Körpers, das Kitzeln, zum Lachen reize. Auch das ist seltsam und wunderbar, fährt er fort, daß nicht nur das Launige und Anmuthige in Rede und Benehmen, sondern auch Dummheit, Zorn, Furchtsamkeit oft zum Lachen reizen; zwei Arten des Lachens nehmlich lernen wir dadurch unterscheiden, das Lachen schlechthin, und das Lachen, welches in einem Verlachen besteht; aber was ist nun das Gemeinsame in beiden Arten [d]? Quinktilian glaubt sich hier an einen Vorgänger, an Cicero, an-

a) 130. *b*) 163. *c*) vgl. Demetr. 170 und Quinktil. VI, 3, 1. *d*) Quinktil. l. c. 7. anceps ejus rei ratio est, quod a derisu non procul abest risus, vgl. hierzu Hermann de poeseos generibus. Lips. 1794. p. 27.

lehnen zu können. Dieser große Freund des Lächerlichen nehmlich hat auch in seinen rhetorischen Schriften über die Natur des Lächerlichen gehandelt und indem er auf eine befriedigende Erklärung seines Wesens und seines Ursprungs es nicht absieht, doch seinen Sitz, seine Sphäre, sein Gebiet, um so zu sagen, zu bestimmen gesucht, es liegt, sagt er nehmlich, in einer gewissen Entstellung und Häßlichkeit [a]: eine Bestimmung, die die früher behandelte des großen Aristoteles sicher nicht nur nicht übertrifft, sondern an Schärfe und Genauigkeit auch noch weit hinter ihr zurückbleibt. Indeß fügt freilich Cicero das, was wir hier vermissen, zum Theil noch nachträglich hinzu. Über solche Dinge scherzt und lacht man am besten, sagt er nehmlich, die weder großen Haß, noch gerührte Theilnahme zu erregen würdig sind. Daher wird weder ausgezeichnete, in verbrecherischen Handlungen sich offenbarende Ruchlosigkeit, noch wiederum ein außerordentliches Unglück zum Gegenstande des Gelächters gemacht werden dürfen. Verbrecher und Frevler nehmlich wünschte man mit einer gewaltigeren Waffe, als die des Lächerlichen ist, verwunden zu können, Unglückliche aber sieht nicht leicht jemand gern verspottet, es sei denn, daß sie durch Hochmuth unser Mitleid verscherzen, eben so wenig überhaupt theure und geliebte Menschen, denen man immer lieber zartere Empfindungen widmet [b]. Wir sehen, Cicero behauptet hier nicht gradezu, daß alle die Personen der Art nie Lachen erregen könnten — und wer wollte das auch? — nur in der Regel lache man nicht über sie, meint er, und warnt deßhalb den Redner vor dem Versuche, sie zum Gegenstande des Gelächters zu machen. Indem nun

a) s. Cicero de oratore II, 58. Locus et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur, vgl. hierzu Flögel Gesch. der komischen Literatur, Th. 1. S. 42. Weiter handelt Cicero über das Lächerliche, bis c. 72. vgl. auch orator c. 26. Bei Quinktilian behandelt den Gegenstand das ganze umfangreiche 3te Capitel des angeführten Buches. *b*) Cic. de oratore l. c. c. 58. u. 59. vgl. orator c. 26.

Quinktilian diese Erklärung Ciceros aufnimmt, unterscheidet er, mit Bezug auf sie, das Lachen und das Verlachen so: man lache, wenn jemand eine solche Häßlichkeit bei Anderen nachweise, und den, der dieß thue, rühme man als fein und witzig, in so fern er nehmlich, kann man hier nach Cicero hinzusetzen, auf das Unanständige auf eine nicht unanständige Weise aufmerksam zu machen wisse [a]; man verlache dagegen den, der sie selbst an sich habe, das ist, wenn wir an den Redner denken, den, dessen Worte davon zeugen, daß eine solche Entstellung, des Geistes nehmlich, bei ihm selbst Statt finde. Darauf nun geht er ins Einzelne ein, weiset nach, wo überall der Redner das Lächerliche zu suchen habe, wie und in welchem Maaße er es anwenden solle; auch hier schließt er sich meist nahe an seinen Vorgänger an, wir indeß können weder ihn noch jenen auf seinem Wege begleiten, da beide einestheils lediglich auf den Redner Rücksicht nehmen, anderseits die philosophische Begründung ihrer Regeln und Vorschriften, die Zurückführung des Besonderen auf den allgemeinen Begriff des Lächerlichen, von dem sie ausgegangen, fast gänzlich vermissen lassen. Nur einige Hauptpunkte in ihren Auseinandersetzungen sollen daher berührt werden. Beide unterscheiden das Lächerliche, welches in der Sache, und das, welches in den Worten liege [b]. Das Erste eigne der Redner sich

a) vgl. Flögel l. c. S. 43. b) Cic. de orat. II, 59. vgl. Quinktil. l. c. 22. Außerdem gibt Quinktilian eben da noch folgende Eintheilung. Zunächst braucht das Lächerliche nicht immer in Worten zu bestehen, sondern es beruht oft auch auf stummen Handlungen, wovon er ein schönes Beispiel anführt (s. 25.). Dann, wenn es sich fragt, was uns zur Erregung des Gelächters Stoff gibt, so können dieß entweder Andere oder wir können es selbst sein oder Dinge, die weder uns noch Andere unmittelbar betreffen. Aliena, sagt er dann weiter, aut reprehendimus aut refutamus aut elevamus (wir setzen es herab) aut repercutimus (wir schleudern auf Andere zurück ihre eigenen Worte) aut eludimus. Nostra ridicule indicamus, et, ut verbo Ciceronis utar (de orat. II, 71.), dicimus aliqua subabsurda. Namque eadem,

an, zeigt Cicero, wenn er etwas erzähle, was jemand gethan habe, eine Handlung jemandem andichte, oder, was er wirklich gethan, wenigstens mit kleinen Lügen ausschmücke, hier wirke nun am meisten die lebendige Anschaulichkeit, das Mimische der äußeren Darstellung, wodurch wir das, was wir erdichten, den Zuhörern vor Augen stellen [a], nur müsse freilich hier vornehmlich der Redner das Maaß nicht überschreiten, um nicht in einen Possenreißer sich zu verwandeln [b]. In der That eine Bemerkung, die, weiter verfolgt, als ein wesentliches Element der tieferen Einsicht in das Wesen des Komischen und Lächerlichen sich zu erkennen geben würde; hier muß Alles lebendig uns vor Augen treten, es muß als etwas Wirkliches und Gegenwärtiges sich uns darstellen, nichts muß mühsamen Verstandesoperationen überlassen bleiben [c]. Eben dahin zielt die Bemerkung, daß das Studirte, Überlegte und sorgfältig Bedachte weniger geeignet sei Gelächter zu erregen; auch der, der auf das Lächerliche uns hinweiset, soll nicht erst durch mühsame Verstandesoperationen dahin gelangt sein, es zu bemerken [d], so würde er schwerlich das echte, das plötzlich hervorbrechende, unaufhaltsame Gelächter zu erregen vermögen. Ferner wird mit Recht als eine besonders wichtige Art des Lächerlichen von Cicero wie von Quinktilian die hervorgehoben, wo das Lachen aus getäuschter Erwartung hervorgeht, hier, sagt Cicero, ist es unser eigener Irr-

quae si imprudentibus excidunt, stulta sunt, si simulamus, (nehmlich imprudentibus excidisse, s. hierüber 82. u. Spalding Quinktil. Vol. II. S. 537. Anm.) venusta creduntur. Tertium est genus, ut idem dicit, in decipiendis expectationibus, dictis aliter accipiendis, ceterisque, quae neutram personam contingunt ideoque a me media dicuntur. Dann finden wir 137 auch noch die Eintheilung: risus ex corpore oriuntur ejus, in quem dicimus, aut ex animo aut ex his, quae sunt extra posita. *a*) de orator. II, 59. *b*) s. eben da auch c. 62. u. orator c. 26. Quinktil. l. c. 33. *c*) s. hier vornehmlich Jean Paul Vorschule der Ästhetik, Th. 1. S. 201. *d*) Cic. de orat. II, 60. 56. Quinktil. l. c.

thum, der uns lachen macht [a], eben so erwähnt Cicero als eine Art des Lächerlichen, die Zusammenstellung einander widersprechender Dinge [b]. Doch wie es nun komme, daß dieß Alles Lachen errege, darüber wird uns kein tieferes Verständniß eröffnet, weshalb wir ungeachtet des Reichthums feiner praktischer Bemerkungen und Winke, den wir hier finden, doch im Ganzen unbefriedigt die diesen Gegenstand betreffenden Auseinandersetzungen in den Schriften beider Männer verlassen. Das Lächerliche schien ihnen etwas in seinem Wesen Unerforschliches, eine wie mächtige, unwiderstehliche Gewalt es auch über den Menschen übe [c], das Talent Lachen zu erwecken sei gewissen Menschen von der Natur verliehen, der es nicht besitze, werde es durch die Kunst schwerlich erhalten können, ja es gebe eigentlich gar keine Theorie des Lächerlichen [d].

Aber nicht bloß das Talent Lachen zu erregen ist es, was keine Kunst uns geben kann, wenn es uns die Natur versagt hat, auch noch eine wichtigere Gabe, die Gabe so lebendig, so klar und anschaulich darzustellen, daß man nicht sowohl zu reden scheint, als zu weisen, eine Gabe, durch die der Redner und der Dichter erst recht befähigt werden, auf das Gemüth derer, zu denen sie sprechen, zu wirken, auch diese schon öfter erwähnte Gabe beruhet, wie gleichfalls Quinktilian ins Licht setzt, auf einer gewissen natürlichen Geistesbeschaffenheit, die sich der, der sie nicht hat, schwer aneignen kann. Es gibt Menschen, denen die Gegenstände, mit denen sie sich im Geiste beschäftigen, zu Visionen werden, die mit abwesenden Dingen und Personen vermöge dieser eigenthümlichen Geistesbeschaffenheit beinahe in demselben Verkehre

a) de orat. II, 63.: notissimum ridiculi genus, cum aliud exspectamus, aliud dicitur, und 64. am Schlusse: natura enim nos noster delectat error. *b*) l. c. 70. Auch Horaz sieht bekanntlich hierin eine Quelle des Gelächters, s. den Anfang seiner Poetik. *c*) Quinktil. l. c. 8., Cic. l. c. 58. *d*) Cic. l. c. 56.

zu leben vermögen wie mit gegenwärtigen, wir nennen sie mit einer lebendigen Phantasie begabte Menschen; solchen Menschen nun wird auch jene Anschaulichkeit der Darstellung, wo sie von abwesenden Dingen sprechen, am besten zu Gebote stehen; wer mit dieser lebendigen Phantasie nicht begabt ist, wird ihnen hierin immer nachstehen, und zu Dichtern und Künstlern überhaupt scheinen sie ganz besonders von der Natur ausersehen zu sein [a].

Wir sehen, wie mit solchen Betrachtungen dem Alterthume die Beachtung des Freien und Schöpferischen in der Kunstthätigkeit immer näher gelegt wird. Und auch andere Erwägungen mußten auf solche Ansichten hinleiten. So steht der geistreiche und feinsinnige griechische Rhetor Dio Chrysostomus, ein Zeitgenosse Quinktilians, nicht an, den Ursprung des religiösen Glaubens bei den Menschen zum Theil zwar aus der Natur selbst, aus angeborenen Vorstellungen und Empfindungen, zum Theil aus den Gesetzgebungen, zum großen Theil aber auch von den Dichtern und bildenden Künstlern herzuleiten, und nicht etwa die unwürdigeren Vorstellungen von den Göttern sind es, die er von ihnen herleitet, nein, wenn Homer, und noch entschiedener Phidias, die Menschengestalt zur Darstellung göttlicher Wesen wählten, so thaten sie darin recht, weil in ihr allein Vernunft und Einsicht, die an sich selbst unsichtbar sind, in der Sinnenwelt sich darstellen, weil die Menschengestalt allein ein Abdruck und eine Darstellung dieser höchsten geistigen Vollkommenheiten ist; und welchen hohen Begriff von den göttlichen Vollkommenheiten namentlich der letztere in

a) s. Quinktil. VI, 2, 29 u. ff. (s. auch XII, 10.): Has (imagines, visiones, *φαντασίας*) quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus. Hunc quidam dicunt *εὐφαντασίωτον*, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime fingit. Man erinnere sich dabei an den *ἐκστατικός* des Aristoteles. Über die daraus hervorgehende *ἐνάργεια* der Darstellung vgl. auch VIII, 3, 61.

seinem olympischen Zeus zur Anschauung zu bringen wußte, davon zeugt das Unvermögen Aller, die dieß Werk gesehen, nun noch auf irgend eine andere Weise den Gott sich zu denken, als wie ihn der Künstler ihnen gezeigt hat [a]. Liegt nun darin aber schon an und für sich eine höchst ehrende Anerkennung des Schöpferischen in der Thätigkeit mehr noch des bildenden Künstlers als des Dichters, so weiß unsere Bewunderung für den ersteren, wenn solche unsterbliche Werke von ihm hervorgebracht werden, Dio noch zu steigern durch eine scharfsinnige Vergleichung der künstlerischen Thätigkeit beider Gattungen von Künstlern [b]. Der Dichter erfreut sich eines unendlich reicheren und bildsameren Darstellungsmittels als der bildende Künstler, weit freier und ungehemmter ist er bei seiner Thätigkeit als dieser bei der seinigen. Die Sprache, durch die er darstellt, hat für Alles einen bezeichnenden Ausdruck, nicht nur für das Sinnliche, das sie durch tonnachahmende Wörter in seinem Leben und Weben selbst uns darzustellen im Stande ist, sondern auch für die innersten Gedanken, die verborgensten Anschläge der Seele, ja nicht bloß e i n Ausdruck, sondern mehre stehen ihr beinah für jeden Gegenstand, für jeden Gedanken zu Gebote, wie sie ja auch nicht auf die eigentlichen Ausdrücke bei Bezeichnung der Dinge beschränkt ist, sondern durch oft von entlegenen Dingen entlehnte Metaphern, noch einen eigenthümlichen Zauber sich anzueignen, eine angenehme Verwunderung in der Seele des Zuhörers zu erregen weiß. Welche Beschränkungen muß sich dagegen der bildende Künstler gefallen lassen. Wie sehr beschränkt und hemmt ihn sein Material, durch das er von allem dem, was die Sprache bezeichnet, nur einen sehr geringen Theil ausdrücken kann, wie langsam rückt er, der harte und starre Stoffe zu bekämpfen, zu bändigen hat, mit seiner Arbeit vorwärts, während der Dichter die Idee, frisch und

a) s. Ὀλυμπ. λόγος, (oratio 12) in der Aldina, p. 141 u. ff. *b*) s. eben da p. 144 u. ff.

warm, wie sie aus seinem Geiste hervorgequollen ist, zur Erscheinung bringen, den Gedanken in seiner ganzen ursprünglichen Energie in die Darstellung, die ja bei reger Begeisterung fast von selbst aus seiner Seele hervorsprudelt, übergehn lassen kann. Und kommt nun noch dazu, daß der bildende Künstler auf die Darstellung eines einzigen Momentes beschränkt ist, daß er das Bild der Gottheit, die er darstellt, nur in einem Zustande, nur in einer Haltung uns vor Augen stellt, die nun immer unwandelbar dieselbe bleibt, welche große Aufgabe ist es da für ihn, von dem ganzen Wesen und der ganzen Kraft der göttlichen Natur, deren Erhabenheit er noch dazu in einer Gestalt von endlichen, beschränkten Maßen zur Anschauung bringen muß, nun doch eine würdige entsprechende Darstellung zu geben, und wie unendlich viel heißt es von ihm fodern, wenn nun diese eine Idee, dieß eine Bild während jahrelanger Arbeit immer unverrückt vor seinem Geiste stehn und fortwährend mit gleicher Begeisterung seine Seele erfüllen soll. –

Nun hätten wir noch die Nachblüthe griechischer Philosophie und Beredsamkeit zu berücksichtigen, welche das zweite Jahrhundert, vornehmlich unter Hadrians und der ihm folgenden Kaiser Regierung hervortrieb; indeß so viel Interesse auch einige unter den Schriftstellern dieses Zeitalters für die Poesie und andere schöne Künste zeigen, so treten doch nur einigermaßen wichtige und eigenthümliche Gedanken und Ansichten fast bei keinem unter ihnen hervor, wie denn überhaupt die meisten unter diesen sogenannten sophistischen Schriftstellern beinah auf bloße Schönrednerei ausgehen. Dagegen erfreut uns Lucian, die Geißel der Sophistik seines Zeitalters, auch durch scharfe Blicke in das Wesen der Kunst. Er bekämpft den barbarischen Geschmack seiner Zeit, die an übertriebenem Schmuck, Putz und Glanz das meiste Gefallen fand, und für die einfache Schönheit fast allen Sinn verloren hatte, und auf ganz ähnliche Weise wie Cicero zeigt er, daß Putz und Glanz eben nur um zu

schmücken, um hie und da verstreut durch immer neue Reizung dem Gefühle der Leere, welches der Anblick des Gewöhnlichen und Einfachen sonst in uns erregen könnte, entgegenzuwirken, angewendet werden müsse. Denn wer würde, fügt er hinzu, den nächtlichen Himmel, wenn er ganz Glanz, ganz Feuer wäre, noch schön nennen wollen, wie er es jetzt ist, wo hie und da aus dem dunkelen Hintergrunde einzele Lichter hervorschimmern. Furchtbar wäre ein solcher Feuerhimmel, aber fürwahr nicht schön [a]. Eben so treffend aber wie diese Polemik, ist auch die gegen die Kunstkenner und Kunstfreunde seiner Zeit, welche nichts als das Sinnreiche der Erfindung an einem Kunstwerke bewundern wollten und deßhalb z. B. allen andern Werken des Zeuxis seine säugende Centaurin vorzogen; das Lob, mit welchem diese ein Kunstwerk, das ihren Beifall hatte, am höchsten zu erheben glaubten, das Lob der Neuheit, des Überraschenden und Ingeniösen der Erfindung sei ja ganz eins mit dem, das man auch einem Taschenspieler und Gaukler würde zukommen lassen; bei einem Werke der schönen Kunst sei die Anmuth, der Verstand und die Harmonie, die Kunst überhaupt, die in ihm sich offenbare, das Wesentliche, nur eine Nebensache die Neuheit der Erfindung [b]. Eine etwas genauere Bestimmung indeß würde freilich diesem Satze, wenn er nicht bloß als eine zeitgemäße Rüge, sondern als eine in sich begründete Wahrheit sich wollte geltend machen, doch noch gegeben werden müssen, denn soll unter der Neuheit der Erfindung in einem Kunstwerke das Seltsame und Ungewöhnliche verstanden werden, wodurch es gleich als etwas noch nie Gesehenes und Erhörtes sich zu erkennen gibt, so wird wohl gewiß jeder Lucians Urtheil beistimmen; aber daß ein eigenthümlicher Gedanke in jedem Kunstwerk, das einen wirklichen selbständigen Werth ha=

a) s. Lucian. de domo c. 8. *εἰ δέ γε πῦρ ἦν τὸ πᾶν (ὁ οὐρανὸς ἐν νυκτὶ) οὐ καλὸς ἂν, ἀλλὰ φοβερὸς ἡμῖν ἔδοξεν.* *b*) s. das ganze kleine Schriftchen Lucians, das Zeuxis betitelt ist.

ben soll, herrschen muß, das kann doch auch nicht geläugnet werden. Doch dieß Schöpferische in der Kunstthätigkeit fand ja überhaupt die gebührende Beachtung noch nicht in diesem Zeitalter, sondern der Geist mußte erst aufs Neue in sich selbst sich vertiefen und energischer als jemals früher bei sich selbst zu bleiben streben, ehe er seiner vollen schöpferischen Kraft sich bewußt werden konnte.

IV.

Neben den Philosophen nun, die vornehmlich ein theoretisches Interesse bei ihren Forschungen leitet, und den Rhetoren und Kritikern, deren Lehren und Bemerkungen schon mehr auf das Einzele eingehen und dadurch einen mehr praktischen Charakter annehmen, finden wir auch in diesem Zeitalter zugleich Männer, die selbst Dichter oder Künstler waren, mit der Theorie der Kunst beschäftigt, bei denen natürlich das praktische Interesse noch mehr das theoretische überwog, sei es nun daß sie für sich selbst die Grundsätze festzustellen bemüht waren, die ihre Kunstübung leiten sollten, oder daß sie, — was natürlich das Gewöhnlichere war, so jedoch daß die erste Absicht dadurch meist nicht ganz ausgeschlossen wurde, — ihren Schülern eine Anleitung, angehenden Künstlern anregende und ermunternde oder auch wohl abmahnende Winke geben wollten.

Nach dem blühenden Zustande nun zu schließen, dessen die bildenden Künste namentlich im ersten Abschnitte dieses Zeitalters, zu einer Zeit, wo die Poesie offenbar schon im Sinken begriffen war, sich erfreuten, müßten wir vornehmlich von den bildenden Künstlern wichtige Aufschlüsse über das Wesen und die Gesetze der Kunst zu erwarten haben. Nun scheint es zwar vorzugsweise das Technische ihrer Kunst gewesen zu sein, worauf die Bildhauer und Maler, die mit Schriften über ihre Kunst auftraten, ihre Aufmerksamkeit richteten; indeß konnten auch solche Fragen, die Gesetze der Sym-

metrie, die Regeln der Farbengebung *a*, recht wohl in diesen Schriften, die leider alle verloren gegangen sind, auch aus allgemeineren Gesichtspunkten behandelt werden, so daß auch sie eine ästhetische Bedeutung gewannen, und ganz unbeachtet wenigstens wurden auch die höchsten Fragen der Kunst nicht gelassen; auch der bildende Künstler fühlte sich als Dichter und sah ein, daß auch in seiner Kunst die Erfindung, der poetische Gedanke, der einem Kunstwerke zum Grunde liege, als das Erste und Wichtigste zu betrachten sei [b]. Mit klaren Worten sprach es der Maler Nicias aus, ein jüngerer Zeitgenosse der Koryphäen der Kunst jenes Jahrhunderts, eines Lysippus und Apelles, daß auch die Erfindung oder Wahl des Gegenstandes, der darzustellenden Handlung oder Situation, ein nicht unwichtiger Theil der Kunst des Malers sei, und auch hierin mit Aristoteles einverstanden fügt er hinzu, daß der Gegenstand eines Kunstwerkes auch eine gewisse Größe, einen ansehnlicheren Umfang und eine gewisse innere Fülle haben müsse, man müsse die großen, gediegnen Massen, in denen die Natur selbst uns entgegenzutreten liebt, nicht so zu sagen in kleine Scheidemünze umsetzen [c], in Vögelchen und Blümchen u. dgl., sondern Reiterschlachten und Seekämpfe darstellen,

a) Darauf scheinen sich hauptsächlich jene Schriften bezogen zu haben, wie bei einigen schon der Titel zeigt. So schrieb der berühmte Bildhauer und Maler Euphranor de symmetria et coloribus, s. Plin. XXXV, c. 11., worin vielleicht auch das Urtheil über Parrhasius Theseus im Vergleich mit dem seinigen enthalten war, *τὸν μὲν ἐκείνου ῥόδα βεβρωκέναι, τὸν δὲ ἑαυτοῦ κρέα βόεια*, s. Plut. de gloria Atheniens. c. 2. u. Plin. l. c. vgl. Tölken, Apelles u. Antiphilus, in Böttigers Amalthea, B. 3, S. 124. *b*) In Bezug auf seine Kunst, auf das Lustspiel, sah dieß auch Menander wohl ein, der nach Plutarch sagt: „*πεποίηκα τὴν κωμῳδίαν. ᾠκονόμηται γὰρ ἡ διάθεσις* (ich bin mit der Erfindung fertig, zu der freilich auch die Anordnung gleich gehört, also überhaupt mit der ganzen künstlerischen Komposition, dem *μῦθος*, der *σύνθεσις τῶν πραγμάτων* bei Aristoteles.) s. Plut. de gloria Atheniens. c. 4. *c*) *κατακερματίζειν*.

wo man Männer und Rosse in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen erblicke, diese hier laufend, dort sich ganz grade emporrichtend und auf die Hinterfüße setzend, dort wieder auf die Kniee sinkend, jene bald Speere werfend, bald von den Rossen herunterfallend [a]. Man sieht, daß es das Großartige, das Lebensvolle und Energische war, dem dieser Maler mit entschiedener Vorliebe sich zuwendete. Aber das Streben nach dem Großen und Erhabenen kann leicht zu Übertreibungen führen, dieß ist der Fall, wenn die Darstellung über das Maß ihres Gegenstandes hinausgeht, — ohne Zweifel ist dieß der Sinn des Tadels, den der große Lysipp über seinen gleichgroßen Freund Apelles aussprach, als dieser den Welteroberer Alexander nicht, wie er, als Menschen, den Speer in der Hand, darstellte, sondern, wahrscheinlich um seinen Nebenbuhler in der Darstellung der Größe jenes königlichen Helden zu überbieten, ihm Zeus Blitze in die Hand gab; denn der Lanze Alexanders, bemerkte der große Künstler sehr weise, werde keine Zeit ihren Ruhm rauben, weil dieß ein gegründeter und Alexandern wirklich zugehöriger Ruhm sei; der Blitz in seiner Hand dagegen meinte er, werde nur so lange etwa seine Geltung behaupten, als seine Schmeichler ihn zu Zeus Sohne machten [b]. Wie viel oder wenig Apelles selbst auf diesen Tadel gegeben habe, wissen wir freilich nicht, so gleichgültig indeß konnte ihm ein solches Urtheil doch wohl nicht sein, wie es ihm und anderen großen Künstlern des Alterthums die Urtheile der Nichtkenner, denen das Malerauge fehlt, gewesen zu sein scheinen [c].

a) Die ganze Stelle s. bei Demetr. de elocutione 76 S. 36 u. J. G. Schneider. *b*) s. Plut. de Is. et Osir. 24. ἧς (nehmlich λόγχης) τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος, ἀληθινὴν καὶ ἰδίαν οὖσαν· vgl. Böttiger Vorlesung über die Archäologie, S. 191. *c*) Für diese Gleichgültigkeit gegen das Urtheil der Nichtkenner, für dieß stolze Selbstvertrauen großer Maler des Alterthums zeugen eine Menge Stellen bei alten Schriftstellern, zum Theil auch allgemein bekannte Anek-

Doch noch weit wichtigere, inhaltreichere Aussprüche verdanken wir bildenden Künstlern dieses Zeitalters; ja das wichtigste, ich meine das folgenreichste, die Kunstansichten der gesammten Folgezeit am mächtigsten beherrschende Wort über die Kunst, welches im Alterthume gesprochen worden, gehört einem unter ihnen an.

Daß die Kunst nachahme, lehrten Plato, Aristoteles, Plutarch und viele Andere; auch was sie nach-

boten. Schon dem Zeuxis scheint Valerius Maximus ein allzugroßes Selbstvertrauen Schuld zu geben, weil er seinem Gemälde der Helena die Verse Homers beigeschrieben „οὐ νέμεσις κ.τ.λ." und so seine Helena der wirklichen und der Homerischen gleichgesetzt habe (s. l. III, c. 7, ext. 3). In der That aber zu weit ging Parrhasius, der in Epigrammen seine Werke gradezu als unübertrefflich anpries (s. Athen. XII, 543, vgl. dort auch die Äußerung des Künstlers, als vor seinem Ajax einem schlechteren der Vorzug war gegeben worden, ὡς αὐτὸς μὲν ὀλίγα φροντίζοι, Αἴαντα δὲ συνάχθοιτο δεύτερον ἡττηθέντα). Dem Apelles kann man sein ne sutor ultra crepidam gewiß nicht zum Vorwurf machen (s. Valer. Max. VIII, 12, ext. 3) eben so wenig wie dem Polyklet, daß er dem Volke recht anschaulich machte, was dabei herauskommen würde, wenn er auf eines Jeden Tadel achten wollte (s. Ael. V. H. 14, 8), und dem Nicostratus die Antwort, die er einem Stumpfsinnigen, der an der Helena des Zeuxis nichts zu bewundern fand, gegeben haben soll: „du würdest nicht gefragt haben, wenn du meine Augen hättest" (s. Ael. V. H. 14, 47, vgl. über diese Künstleraugen, die auch dem, der ein Kunstwerk wahrhaft genießen will, unentbehrlich sind, Arrian. διατριβ. Ἐπικτήτου, II, 24 und Diog. Laert. Zeno l. VII, §. 51. ἄλλως γοῦν θεωρεῖται ὑπὸ τεχνίτου εἰκὼν καὶ ἄλλως ὑπὸ ἀτέχνου, vgl. auch Cic. academ. l. II, c. 7, 20. quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus?). Auch in den Werken seiner Kunst, verlangte der Maler Melanthius, müsse der Maler dieß Vertrauen zu sich selbst zeigen, welches in der Wahrheit und Sicherheit des Ausdrucks, der Entschiedenheit, selbst Derbheit des Charakters, die er in sie legen würde, sich zu erkennen geben werde, und wahrscheinlich wollte auch er damit den Künstler von dem allzuängstlichen, nie sich genügenden Fleiße abmahnen, wie Apelles, wenn er dem sonst von ihm laut gepriesenen Maler Protogenes sein manum de tabula zurief (s. über Melanthius Ausspruch in dessen Werk über Malerei H. Meyer Gesch. der bild. Kunst der Gr. Th. I, S. 173; Apelles Urtheil über Protogenes bei Plin. H. N. XXXV, 36, 10.)

ahme, bestimmen sie genau, obgleich hier, man vergleiche nur Plato und Aristoteles, nicht mehr vollkommen mit einander übereinstimmend. Nachahmung der Natur aber ist bei keinem von diesen Schriftstellern die Kunst, diesen Ausdruck kennen sie nicht, ein Künstler, nicht ein Philosoph war es, der ihn zuerst gebrauchte. Als Lysippus, so erzählt Plinius [a], noch als Jüngling den berühmten Maler Eupompus befragte, welchen unter den früheren Meistern er nachahme, da habe Eupompus, indem er dabei auf eine Menge Menschen vor ihnen gewiesen, die Antwort gegeben: nicht ein Künstler, sondern die Natur selbst müsse nachgeahmt werden. In der That eine beherzigenswerthe Antwort. Reich, mannigfaltig, frei von einseitigen und beschränkten Neigungen, Vorurtheilen und Gewöhnungen, wie die große Natur selbst, soll der Künstler sich erweisen, Gestalten, die von warmem Lebenshauche durchdrungen sind, soll er hervorbringen wie sie; und von wem sollte er das besser lernen können, als von ihr selbst, aus welcher Quelle lieber schöpfen wollen, als aus dem Urquell aller Quellen, der in ewig frischen Strömen dahinrauscht und nie versiegt?

So wahr aber und beherzigenswerth dieser Ausspruch eines denkenden Künstlers ist, so wenig will er doch zum Principe der Kunst, wozu die neuere Zeit ihn gemacht hat, sich eignen; durchaus wahr und bedeutsam ist er innerhalb der Gränzen, welche die Absicht dessen, der zuerst diese Worte gesprochen, ihm anweist, leer oder schwankenden und unsicheren Sinnes, sobald man mehr in ihm suchen will. Eupompus gibt einem jungen Bildhauer den Rath, die Natur, nicht einen einzelen Künstler nachzuahmen. Damit will er keineswegs alle Kunst für Nachahmung der Natur erklären. Denn was er hier un=

a) N. H. XXXIV, 19, 6. Eum enim (Eupompum) interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse, demonstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem. Vgl. Böttiger Andeutungen zu Vorträgen über die Archäologie, S. 181.

ter Natur versteht, das ist unfehlbar die sichtbare Natur, das, was wir Alle gemeinhin Natur nennen; sie muß der bildende Künstler studieren, will er anders wahr und immer neu sich zeigen in den Gestalten, die er bildet. Ganz anders, wenn ein allgemeines, allumfassendes Kunstprincip damit ausgesprochen sein soll. Dann ist Natur der Inbegriff alles Dessen, was ist, mag es nun Gestalt haben oder nicht. Aber entweder ist es alsdann ein ziemlich leerer Gedanke, der in jener Foderung enthalten ist; der einfache Satz: die Kunst soll nachahmen, würde auch schon dasselbe sagen, da doch hier, wo ein allgemeines Princip aufgestellt wird, der Nachahmung der Manier eines Künstlers die Naturnachahmung natürlich nicht entgegengesetzt werden kann; ja man begriffe überhaupt nicht, warum eine Foderung gemacht würde aus dem, was ein einfacher Erfahrungssatz ist, die Form, in der auch Plato und Aristoteles durchweg von der künstlerischen Nachahmung sprechen. Oder es wird die Nachahmung der Natur bestimmter gefaßt als Nachahmung des in der Wirklichkeit Gegebenen, dessen, was Wahrnehmung und Beobachtung uns kennen lehren. Wie sehr aber ist alsdann dieser Grundsatz dem Mißbrauche ausgesetzt, welche falschen Konsequenzen können aus ihm hergeleitet werden, wie oft ist nicht nur ein willkührliches und launenhaftes Idealisiren, sondern auch der echte Idealstyl, die Nachahmung nicht dessen, was ist, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern dessen, was sein soll, von dieser Ansicht aus bekämpft worden [a]. Doch es reicht hin

a) Eine genaue Nachahmung des in der Wirklichkeit Gegebenen setzten wenigstens grade die besten Künstler der Zeit, in welcher jene Worte gesprochen wurden, sich keineswegs zum Ziele. Lysipp selbst rühmte von sich (s. Plin. XXXIV, 19, 6), von den früheren Künstlern wären die Künstler gebildet worden, quales essent, a se, quales esse viderentur, Worte, die indeß erst, wenn man sie mit K. O. Müller als eine mangelhafte Übersetzung der griechischen, *οἵους ἔοικεν εἶναι* (quales esse decet, quales debent esse) betrachtet, recht verständlich werden (s. über diese Erklärung Wiener Jahrb. XXXIX, S. 140). Wie übrigens tiefsinnige und geistreiche Männer in der

zu zeigen, daß der Grundsatz der Naturnachahmung als allgemeines Kunstprincip dem Alterthum fremd ist, wobei wir auf nähere Beleuchtung und Beurtheilung desselben uns nicht weiter einzulassen brauchen. Genug, daß kein Alter je eine solche Foderung als allgemeingültiges Kunstgesetz ausgesprochen hat, während für die Ansicht von einem höheren Ursprunge der Kunst sich auch schon im Alterthume begeisterte Stimmen erhoben haben. Göttergestalten zu bilden war bekanntlich die wichtigste Aufgabe der bildenden Kunst bei den Griechen. Hier nun konnte von Nachahmung der Natur nicht wohl die Rede sein, wenigstens würde durch bloße Naturnachahmung der Künstler seiner erhabenen Aufgabe schwerlich genügt haben. Wie dachten sich da die Alten die Thätigkeit des Künstlers, durch welche ewiger Anbetung würdige Götterbilder an's Licht gebracht würden? Wir denken an den Olympischen Jupiter eines Phidias, dessen überirdische erhabene Schönheit alle Griechen mit anbetender Bewunderung erfüllte. Entweder Gott stieg vom Himmel auf die Erde herab, um sein Bild dir zu zeigen, Phidias, oder du stiegst hinauf, um den Gott zu schauen, so spricht sich ein Epigramm über dieses große Werk aus [a], und ähnlich lauten eine Menge Epigramme auf die gefeiertsten Kunstwerke. Es ist zu verwundern, wie sich euch nackend Aphrodite hat zeigen können, Praxiteles und Apelles, so sprechen mehre Epigramme sich aus; Polyklet allein sah die Hera, obwohl in Schleier verhüllt, und

neuesten Zeit in den Ausdruck der Naturnachahmung auch noch einen ganz andern, unendlich höhern Sinn gelegt haben, das ist bekannt genug. Ich denke natürlich vor Allem an Schellings klassische Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur (München 1807) und an A. W. von Schlegels Abhandlung über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur u. s. w., abgedruckt in Schlegels kritischen Schriften Th. 2, 310 u. s. w. *a*) s. Anthol. Gr. cur. Jacobs T. II, Anthol. Planud. IV, 81, p. 647. vgl. dazu Jacobs Delect. Epigr. Cl. I, 4, p. 2. Als Verfasser wird genannt Philippus Thessalonicensis, ein Dichter aus ziemlich später Zeit, dem ersten Jahrh. nach Christo.

so bildete er sie nach, so weit Sterblichen ihre Schönheit zu schauen vergönnt ist, lautet ein anderes; im Traume habe ich den Herakles selbst gesehn, und danach ihn gebildet, rühmt Parrhasius in einem Epigramme von sich selbst, und ähnliche Äußerungen begegnen uns auf das Häufigste [a]. Nun sind es zwar durchweg Dichter, die so sprechen, aber soviel sehen wir doch deutlich, daß mit der Vorstellung der Nachahmung des in der Erscheinungswelt Gegebenen die begeisterte Betrachtung bei Erklärung des Ursprungs der erhabensten Kunstwerke nicht auslangte, während doch Nachahmung eines wahrhaftigen Seins auch hier zu erblicken der antike Sinn, der mit ehrfurchtsvoller Scheu, so scheint es, von dem Geheimnisse der geistigen Erzeugung selbst sich abwendete, dem überall schon Gestaltetes sich entgegendrängte, sich gedrungen fühlte. Wie denn solche Äußerungen, wie die auch in einem Epigramme enthaltene über die Aphrodite des Praxiteles, in der nur die leidenschaftlichen Regungen der Liebe, die er gegen Phryne empfunden, sich verkörpert hätten [b], Äußerungen, die in dem Gestaltlosen den Grund des Gestalteten, in der subjektiven Empfindung des Künst-

a) s. das Epigramm auf Polyklets Hera, l. c. T. II, p. 691. „Ἀργεῖος Πολύκλειτος, ὁ καὶ μόνος ὄμμασιν Ἥρην Ἀθρήσας καὶ ὅσην εἶδε τυπωσάμενος, Θνητοῖς κάλλος ἔδειξεν, ὅσον θέμις· αἱ δ᾽ ὑπὸ κόλποις Ἄγνωστοι μορφαὶ Ζηνὶ φυλασσόμεθα, das auf Praxiteles Knidische Aphrodite, eben da p. 674. Τίς λίθον ἐψύχωσε; τίς ἐν χθονὶ Κύπριν ἐσεῖδεν; u. s. w. u. in den ihm ähnlichen folgenden: ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης, (das Epigramm trägt Platos Namen), auch auf S. 675 n. 161, 162, 165, dann 168., auf die Aphrodite ἀναδυομένη des Apelles 179, 182. p. 679 u. 680., auf ein Bild der Ariadne, 145. p. 670. οὐ βροτὸς ὁ γλύπτας· οἵαν δέ σε Βάκχος ἐραστὰς Εἶδεν ὑπὲρ πέτρας ἔξεσε κεκλιμέναν; des Ajax 83. p. 648., auf Parrhasius Herakles von diesem selbst, Append. epigr. 59. T. II, p. 779. *b*) Anthol. Gr. T. II, l. c. n. 204, p. 687. Πραξιτέλης ὃν ἔπασχε διηκρίβωσεν Ἔρωτα, Ἐξ ἰδίης ἕλκων ἀρχέτυπον κραδίης, Φρύνῃ μισθὸν ἐμεῖο διδοὺς ἐμέ· φίλτρα δὲ τίκτω Οὐκέτι τοξεύων, ἀλλ᾽ ἀτενιζόμενος.

lers den inneren Geist seiner Produktionen erkennen, im Alterthume, die späteste Zeit abgerechnet, wo das Alterthum schon allmälig in die neue Zeit übergeht, durchaus ganz vereinzelt dastehen.

Wie wenig aber das Alterthum eine Nachahmung der einzelen Bildungen der Natur zur allgemeinen Aufgabe der Kunst machte, so ist doch nicht zu läugnen, daß namentlich an den Werken der bildenden Künste in der Regel nichts enthusiastischer gepriesen wurde, als eben die Naturwahrheit derselben. So wird die täuschende Naturähnlichkeit an der berühmten Kuh Myrons, der zum wirklichen Dasein nichts beinah als der Athem und die Bewegung gefehlt habe, der Gegenstand begeisterten, zum Theil auch höchst hyperbolischen Lobes, in einer bedeutenden Anzahl von Epigrammen [a], und ähnliche preisende Worte vernehmen wir auch über andere Kunstwerke, über die Niobe, über die Bacchantin des Skopas [b],

a) s. Anthol. Gr. ed. Jacobs T. II. ἐπιδεικτ., 713 = 742, dann auch 793 bis 798. In allen diesen Epigrammen nehmlich, wie groß ihre Anzahl sein mag, herrscht im Grunde doch nur ein Gedanke, der nehmlich, daß die eherne Kuh des Künstlers wirklichen, lebendigen Kühen täuschend, bis zum Verwechseln, ja so daß sie sich fast über sich selbst zu täuschen angefangen, ähnlich sehe. Bald ist es aber der Stier, bald das zu saugen begehrende Kalb, bald der freßgierige Löwe, bald die Rinderbremse, bald ein Hirt oder Pfleger, bald der Meister selbst, der sich muß täuschen lassen; noch kühner aber freilich ist es gedacht, wenn auch die Kuh selbst bald brüllen, bald von ihrem Postamente sich erheben und unter die weidenden Schwestern sich mischen möchte. (vgl. Jacobs vermischte Schriften Th. 2, Leben und Kunst der Alten, B. 1. Abth. 2, S. 312.) Indeß ist freilich die Wahrscheinlichkeit auch bei den übrigen Epigrammen weiter nicht berücksichtigt worden, während das, was von den Gemälden in der Art erzählt wurde, von dem Pferde des Apelles, welches von einem wirklichen soll angewiehert worden sein, oder von den Trauben des Zeuxis, an denen Vögel gepickt, und von dem von Parrhasius gemalten sie bedeckenden Vorhange, der den Zeuxis selbst, — was nach dessen Urtheile weit mehr Kunst verrieth, — getäuscht habe, recht wohl als Wahrheit betrachtet werden kann. b) eben da T. II, Anthol. Planud. 129. 159. T. I, V, 229. (wo der Landmann, der das Bildniß

über den Ajax des Timomachus, von dem es heißt, daß die Wuth des Helden der Hand des Künstlers selbst sich müsse mitgetheilt haben, als er ihn bildete [a], eine Äußerung, der die allgemeine Idee zum Grunde zu liegen scheint, daß wahrhaft gelungene Werke der Kunst in einer Erregung der Seele von dem Künstler hervorgebracht werden müßten, die den Gemüthsbewegungen, die sich in ihnen selbst darstellen sollen, gleich oder doch wenigstens ganz nahe kommen müßte. Doch ist es nicht gerathen, auf poetische Äußerungen der Art, die theils als Ergüsse momentaner Aufregung, theils als bloße Spiele des Witzes zu betrachten sind, viel Gewicht zu legen, und wir wenden uns deßhalb schnell von dieser epigrammatisch-enkomiastischen Poesie ab und der Poesie zu, die das grade Gegentheil von ihr zu sein scheint, der satirischen nehmlich, wie sie in der Form der Komödie oder anderer verwandter Dichtungsarten an's Licht trat. Nun hatte freilich die neuere Komödie der Griechen die polemische Stellung, welche früher das Lustspiel gegen andere Gattungen der Poesie, namentlich gegen die Tragödie annahm, fast ganz aufgegeben, wie ja an der Tragödie auch weiter nichts mehr zu bekämpfen war; nur die Verirrungen der neueren Musik scheinen noch ein Gegenstand des Tadels und Spottes der Komödie geblieben zu sein; ein sicheres Zeugniß wenigstens haben wir dafür, daß diese Polemik, die die Einsichtigeren überhaupt mit großem Eifer geübt zu haben scheinen, auch der neueren Komödie nicht fremd geblieben ist, ich meine die von Plutarch uns aufbewahrte Stelle aus einem Lustspiele eines sonst wenig bekannten Dichters Nikomachus [b]. Hier

der Niobe sieht, staunt, wie auch ein Stein Thränen vergießen könne), T. II, Anthol. Planud. 57. 58. 60. a) καὶ συνελυσσήθη χεὶρ ἀνέρι, eben da, 83. b) s. Plut. de musica c. 30. und Heinrich, Epimenides aus Kreta, Anhang 2, S. 188 u. s. w., auch Fr. Jacobs in Wolfs literarischen Analekten II, 375. conject. de nonnullis locis Plutarchi und Lütke de Gr. dithyrambis p. 71. vgl. Theil 1 dieser Schrift S. 213.

nehmlich trat die Musik selbst auf und zwar in gar üblem Zustande, als ein Weib, das, übel zugerichtet am ganzen Leibe, auf die Fragen der Gerechtigkeit, wie es in diesen Zustand gekommen, seine ganze Leidensgeschichte erzählt, wie es argen Männern, einem Melanippides, Kinesias und Timotheus, sich preisgegeben habe und von ihnen grausam sei gemißhandelt worden. Der Gehalt des Tadels aber, der gegen die neuere Tonkunst ausgesprochen wird, ist derselbe, wie in früher behandelten Stellen; die Verweichligung, Überladung und Verkünstelung, durch welche die Musik ganz um die Kraft, Strenge und Gediegenheit gekommen sei, die ihr früher eine so mächtige Einwirkung auf das Gemüth gesichert hätten, das sind die Fehler, die auch von Nikomachus gerügt werden.

Eben so wenig aber wie die neuere Komödie der Griechen liebte ihre Tochter, die nicht minder zahme römische Komödie, die Musenkunst selbst mit hineinzuziehen in das Bereich der Dinge, über die ihre Laune sich ergoß [a], und auch über ihr eignes Streben Rechenschaft abzulegen scheint sie sich nur selten zur Aufgabe gemacht zu haben. Merkwürdig sind in dieser Beziehung wohl nur die Äußerungen des Plautus im Prolog und am Schlusse seines mit besonderer Sorgfalt ausgearbeiteten Lustspiels, der Kriegsgefangenen. Gar selten erfinden die Dichter solche Komödien, wie diese ist, wo die Guten besser werden, sagt er hier; denn keine schmutzigen Verse hört ihr hier, und keine schmutzigen Personen, keinen Kuppler, keine Buhlerin seht ihr, so rühmt er sich; auch ist hier nicht von Verführung, nicht von Liebeleien die Rede, noch auch von untergeschobenen Kindern, von

a) Einzele Ausnahmen finden sich wohl, so die Anspielungen im Prologe des Poenulus auf den pomphaften Prolog des von Ennius übertragenen Achilles des griechischen Tragödiendichters Aristarch, s. hierüber Lustspiele des Plautus deutsch durch Köpke, B. 2, die Einleitung zu den Karthagern. S. 477.

Geldesdiebstahl u. dgl. So klatschet denn ihr, Zuschauer, und gebt so dem Dichter für seine Züchtigkeit euern Beifall zu erkennen [a]. In der That, es liegt eine bemerkenswerthe Naivetät darin, wie so der Dichter eins seiner Stücke auf Kosten beinah aller übrigen herausstreicht, denn das gesteht er doch damit ganz offen ein, daß er durch höhere Grundsätze im Allgemeinen bei seinem Dichten sich wenig leiten lasse [b]. Und so finden wir denn überhaupt unter den römischen Dichtern, auch unter den bedeutendsten, gar manchen, der durchaus nicht ansteht zu bekennen, daß er von höheren Ideen bei seiner Kunstübung durchaus nicht geleitet werde; wir erinnern nur an einen Katull, der dadurch alle Vorwürfe, die ihn wegen seiner erotischen Gedichtchen treffen könnten, von sich abzuwenden glaubt, daß sein Dichten und sein Leben, natürlich also auch seine Gesinnung, ja gar nichts mit einander gemein hätten [c]; auf ähnliche Weise entschuldigt auch Ovid bei dem hier allerdings seltsamstrengen Augustus seine Kunst zu lieben [d], nur müssen bei ihm auch noch andere Gemeinplätze herhalten; alle Bücher, auch die ernstesten und strengsten, enthielten Zunder der Wollust für entzündliche Gemüther, denn selbst in den alten Chroniken, in wie schlichter und rauher Manier sie auch geschrieben sein möchten, stände doch zu lesen, wie Rhea Silvia, die Vestalin, zur Mutterschaft gekommen wäre; verbiete man also Bücher, weil ein

a) s. Captivi v. 55 u. s. w. u. 954, bei Bothe poetae scenici Latinorum, Plaut. Vol. I. *b*) Offenbar nemlich vergleicht er sein neues Stück nicht bloß mit fremden, sondern auch mit seinen eignen. Beispiele, die dieß zeigen, s. bei Lambin zu dieser Stelle (Plautus opera Lambini emendatus, 1577, p. 185). *c*) s. Katull. 16. Nam castum esse decet pium poetam Ipsum. Versiculos nihil necesse est, Qui tum denique habent salem et leporem, Si sint molliculi et parum pudici, Et quod pruriat incitare possint u. s. w. vgl. Bernhardy Grundriß der Röm. Literatur, S. 161. *d*) s. Trist. II, 353. Crede mihi, mores distant a carmine nostro, Vita verecunda est, Musa jocosa mihi.

Mädchen oder eine Frau durch sie verführt werden könne, so sei dieß grade so, als wenn man den Gebrauch des Feuers untersagen wollte, weil man sich auch die Hände daran verbrennen könne [a]; er habe ja überhaupt, fügt er hinzu, gar nicht für züchtige Jungfrauen oder Matronen geschrieben, und die würden auch sicher, sobald sie nur die erste Seite seines Buches gelesen, es unwillig wegwerfen, nur für Buhlerinnen habe er sein Buch bestimmt [b], — in der That ein Geständniß von überschwenglicher Naivetät, dem indeß doch auch die Wahrheit fehlt, man müßte denn dem Begriffe der Buhlerin eine ungebührliche Ausdehnung geben [c]. Endlich macht der Dichter auch noch das geltend, — und damit hat er ohne Zweifel gegen Augustus vollkommen Recht, — daß der Kaiser ja auch noch weit Schlimmeres ganz ruhig passiren lasse, denn wenn doch offenbar Unzüchtigkeiten, die wir mit Augen sehen, weit stärker reizten und wirkten als Erzählungen schlüpfrigen Inhalts, die wir lesen oder anhören, warum dulde da der Kaiser, der ihm seine Kunst zum Verbrechen mache, die so verrufene Kunst der Mimen, in denen von nichts als von Ehebruch und Unzucht die Rede sei, und im sorgfältigsten Putze der Ehebrecher sich den Augen mannbar gewordener Jungfrauen, Matronen, Männer und Knaben, ja würdiger Senatoren, die alle begierig zuschauten, darstelle [d]? Noch leichter aber als in dieser seinen mächtigen Gegner zu erweichen bestimmten Epistel nimmt es in anderen seiner Gedichte Ovid mit der Entschuldigung der Lascivität seiner Muse. Für die Gattung, die ich mir gewählt, zu der mein Genie, die Natur selbst mich bestimmt hat, paßt nun einmal grade dieser Ton

a) s. eben da 255 u. s. w. *b*) 303. At procul a scripta solis meretricibus Arte submovet ingenuas pagina prima nurus, s. auch oben S. 245. *c*) Man sehe nur Ars amandi III, 600 u. s. w. I, 579. und ähnliche Stellen. *d*) s. eben da 497 u. s. w. besonders: Nec satis incestis temerari vocibus aures: Assuescunt oculi multa pudenda pati. vgl. Bernhardy l. c. p. 187.

am besten, die Elegie will nun einmal bloß Liebe singen [a], eine Thais, keine Andromache ist sie; gestützt auf diese Überzeugung und gehoben durch das stolze Bewußtsein, daß doch alle Welt seine Gedichte liebe und lese und ihn den besten Dichtern gleich achte, setzt er sich hinweg über den Tadel neidischer Kunstrichter, und — hat doch selbst Homer seinen Zoilus gehabt, das ist das Trostwort, das er sich zuletzt noch zuspricht [b].

Auf ähnliche Weise wußte nun auch Martial über den Tadel, der gegen seine noch muthwilligeren Gedichte, auch in dem noch verderbteren Zeitalter, in dem er lebte, doch hie und da laut wurde, sich hinwegzusetzen. Auch er betheuert dem Kaiser selbst gegenüber, daß sein Vers zwar locker aber unbescholten sei [c]; unschädliche Spielereien, Possen und Getändel nennt er häufig seine Epigramme [d]; indeß nicht als wenn er sie damit als werthlos oder unbedeutend bezeichnen wollte, man soll nur nicht mit gefurchter Stirn, mit zusammengezogenen Augenbraunen an sie herantreten; denn er weiß sehr wohl, wie grade solche Gedichte wie die seinigen Allen, die allzustrengen und mürrischen Catonen etwa ausgenommen [e], am besten gefallen, die Kenntniß seiner Zeit und der Menschen überhaupt läßt ihn sogar behaupten, daß die strenge und züchtige Matrone, die seine Gedichte, nachdem sie kaum hineingeblickt, erröthend wegwerfe in Gegenwart eines ernsten Mannes, sie begierig wieder ergreife, sobald dieser sich entfernt habe [f], ja er

a) s. Amorum III, 1., wo die Elegie und die Tragödie (beides übrigens Frauen, die einen Ovid wohl eben nicht einnehmen konnten, denn bei jener, die in Distichen einhergeht, ist der eine Fuß länger als der andere, diese dagegen stürmt heftig mit gar zu gewaltigen Schritten einher) den Dichter einander streitig machen. Daß die Elegie bloß als Liebeselegie gefaßt wird, darüber s. S. 40 u. s. w. *b*) s. remedia amoris v. 365—390. *c*) epigr. I, 4. vgl. auch XI, 16 den Schluß. *d*) nugae, ineptiae; innocui lusus in der eben angeführten Stelle. *e*) epigr. VIII, 2. XI, 12, auch 14. *f*) s. eben da: Erubuit

wagt zu versichern, daß eben eine solche Matrone die Warnung, die er den schlimmsten Büchern vorausschicke, nur anreizen werde zum Weiterlesen, wenn sie vielleicht die Lektüre als langweilig schon habe bei Seite legen wollen [a]. Indeß ist es doch nicht bloß die Absicht des Dichters den Leidenschaften zu schmeicheln und so wenigstens ein Lieblingsdichter seiner Zeit zu werden, wenn man ihm auch die Bewunderung, die man erhabneren Dichtern schenke, versagen wolle [b], es sollen seine Gedichte dem Leben, der Wirklichkeit einen Spiegel vorhalten, in dem sie sich selbst erkenne [c], damit spricht der Dichter ein weit größeres Wort über sich aus, und das Gefühl, daß diesen Zweck seine Dichtungen wirklich erfüllen, gibt ihm den Muth, die Töne seiner Muse, möchten sie auch aus der engern Öffnung eines bescheidenen Hirtenrohres hervorzudringen scheinen, über den mächtigen Klang der weitgeöffneten Tuba so Vieler, epischer und tragischer Dichter, zu erheben. Ist aber eine vollständige Rechtfertigung des Dichters hierin enthalten? Sind wir nun gewiß, daß höhere, ethische Ideen das innere Lebensprincip seiner Poesie waren? Wer möchte dieß bei dem ganzen Charakter seiner Dichtungen auf eine so unbestimmte Äußerung hin behaupten? [d] Aber nicht alle Dichter Roms fanden sich so leicht ab mit den Foderungen der Sittlichkeit. Etwas Höheres sicher war die Poesie einem En-

posuitque meum Lucretia librum, Sed coram Bruto; Brute recede, leget. *a*) III, 68. Ausdrücklich aber bestimmt er für die matronae, pueri, puellae das züchtigere 5te Buch, s. epigr. 2 desselben. Auch sonst weiß er sich etwas damit, daß er auch Züchtiges geschrieben habe, s. XI, 16. *b*) IX, 1. Ille ego sum nulli nugarum laude secundus, Quem non miraris, sed, puto, lector, amas. Majores majora sonent. *c*) VIII, 2. Agnoscat mores vita legatque suos. Nur sind die mores gar zu sehr nur das, „quod in tenebris sumus,“ s. epigr. XI, 2., die Charakteristik des Zeitalters bleibt also doch sicher sehr einseitig. *d*) Über das Sittliche des Lebens und der Poesie Martials überhaupt ist natürlich vor Allen Lessing zu hören, sämmtliche Schriften. B. 17, über das

nius, der die Dichter heilige Männer nannte [a], wie sie denn auch bald den ehrenden Namen „Seher" für sich in Anspruch nahmen, nicht minder einem Lucrez, denn steht ihm auch höher als die Musenkunst die Weisheit selbst, der ja die Musen eben zu dienen bestimmt sind, — denn mit Anmuth ihre Lehren zu würzen, durch den Honig süßer Rede die herbe aber heilsame Arznei, die sie bieten, zu sänftigen und zu mildern, ist ja die Aufgabe der Kunst, — so liegt doch bei der unendlich hohen Achtung, die er eben jenen Lehren der Philosophie widmete, keineswegs etwas Herabsetzendes für die Poesie bei ihm in solchen Worten [b], im Gegentheil glaubt er sie hoch zu ehren, indem er diese Bestimmung ihr anweist; wie wenig es ihm aber an warmer Empfänglichkeit auch für ihren eigenthümlichen Zauber fehlte, davon zeugt wie die poetische Trefflichkeit so vieler Stellen seiner Dichtung selbst, so auch das begeisterte Lob, das er im Eingange zum sechsten Buche der Muse spendet, die er die Beruhigung und Erquickung der Menschen und die Lust der Götter zu nennen nicht ansteht [c].

Doch nicht allein in solchen unbestimmten und allgemeinen Äußerungen über den Zweck und die Würde der Kunst besteht das, was von römischen Dichtern für die Erkenntniß des Wesens der Poesie geleistet worden ist. Nicht zu gedenken eines Lucilius, dessen Einsichten indeß, nach dem, was wir davon wissen, vornehmlich nach der scharfsinnigen Rüge eines sophistisch-witzelnden Wortes bei Euripides zu schließen, nicht gering gewesen zu sein scheinen [d], wer sollte, wo von Kunsttheorie die Rede

Epigramm, S. 153 u. s. w. *a*) Cic. pro Archia 8, 18 u. Q. Ennii annal. l. XVIII, Frg. op. et stud. E. S. Lips. 1825. p. 177. *b*) Lucret. de nat. Deor. IV, 1 u. s. w. auch I, 29, wo der Dichter die Gabe der Anmuth von Venus erfleht. *c*) VI, 94.: requies hominum Divûmque voluptas. *d*) s. Gell. N. A. VII, 3. Auch das Urtheil, das er in Bezug auf Homer ausspricht, verräth einen gesunden Sinn, daß man nehmlich, wenn man einen Vers tadele, nicht seine Dichtung an

ist, Horaz vergessen können, dessen Brief an die Pisonen lange Zeit eines fast kanonischen Ansehens bei Dichtern und Freunden der Poesie sich erfreut hat? Nun ist freilich die poetische Epistel des römischen Dichters weit davon entfernt ein systematisch geordnetes, umfassendes und seine Vorschriften vollständig begründendes Lehrbuch der Poetik zu sein, wie wir in der Poetik des Aristoteles eins haben würden, wenn sie ganz auf uns gekommen wäre; sie verläugnet durchaus nicht den Charakter einer Gelegenheitsschrift, die zunächst bei denen, an die sie gerichtet war, ihren Zweck erreichen wollte, den Zweck, sie auf die Schwierigkeiten des Dichtens, das Viele damals wie zu allen Zeiten überhaupt kaum für eine Kunst hielten, aufmerksam zu machen [a]; auch ist diese Rücksicht auf bestimmte Individuen und deren Neigungen und Bestrebungen wahrscheinlich der Grund, weßhalb der Dichter in ein lehrreiches Detail nur in Bezug auf die dramatische Poesie sich einläßt;

sich anfechte, s. Lucilii reliquiae c. notis Douzae ed. Havercamp, Lugd. Bat. 1767. p. 331. Eine bekannte Ansicht spricht sich aus in seinem Pergula pictorum veri nihil, omnia falsa.
a) Diese Ansicht über den Zweck Horazens bei Abfassung dieses Briefes verdanken wir bekanntlich Wieland. Freilich ging aber Wieland darin sicher zu weit, daß er von Plan und Ordnung im Inneren des kleinen Werkes selbst fast gar nichts wissen will. Verschiedene Ansichten des Planes, den der Dichter befolgt, geben die Schriften von Michelsen, Horazens Dichtkunst als ein vortreffliches Ganze dargestellt, Halle 1784, Regelsberger, Horazens Dichtkunst in neu entdeckter Ordnung, Wien 1793, und die neuste Behandlung des Gegenstandes, die Programmabhandlung von Arnold, des Horaz Brief an die Pisonen (Königsberg in der Neumark 1835). Als eine Beurtheilung des römischen Dramas wurde das Horazische Lehrgedicht bekanntlich von dem scharfsinnigen Hurd betrachtet, s. dessen Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus mit Kommentar und Anm. von Hurd, übersetzt und mit Anm. begleitet von Eschenburg, Leipzig 1772, B. 1. Einleitung S. 3, u. s. w. Etwas Wahres liegt wohl auch hierin. Da der Gang, den Horaz gewählt hat, jedenfalls auch durch äußere, sehr zufällige Gründe bestimmt worden ist, so liegt eine ausführliche Darlegung desselben außerhalb meiner Aufgabe.

nichts desto weniger aber gehört sie immer doch unter das Werthvollste, was wir dem Alterthume auf dem Gebiete der Kunsttheorie verdanken; nur werden wir hier, wo die Kunsttheorie der Alten in ihrer geschichtlichen Entwickelung dargestellt wird, über Ideen und Lehren, die wir schon bei Früheren gefunden haben und denen der Dichter keine neue Seite abgewonnen hat, schnell hinweggehen können. Hingewiesen wird zwar von dem Dichter natürlich nicht auf Quellen, aus denen er seine Vorschriften geschöpft habe, die ohne Zweifel auch wirklich vor Allem aus seinem eignen Dichtergeiste und seiner durch lange Kunstübung gereiften Einsicht hervorgingen; doch war ihm die Poetik des großen Aristoteles schwerlich fremd geblieben, und berichtet wird, daß er die Poetik des alexandrinischen Grammatikers Neoptolemos von Paros benutzt habe [a]. Doch nicht allein in jenem Briefe, dem frühe schon auch der Name Poetik beigelegt worden ist [b], sondern auch sonst hie und da verstreut finden sich wichtige und merkwürdige Äußerungen des Dichters über die Gesetze und Zwecke der Kunst; wir lassen keine uns entgehen und hören dem herrlichen Meister, so lange er nur zu uns reden will, aufmerksam zu.

Aber ist denn die Poesie auch wirklich eine Kunst; thut hier nicht das Genie Alles? Solchen Fragen mußte der Dichter zuerst begegnen, wenn seine Vorschriften und Ermahnungen, wie man es anzufangen habe, um wahrhaft gelungene Werke hervorzubringen, nicht als ganz unnütz erscheinen sollten. Und alte und gewichtige Autoritäten hatte er zu bekämpfen, wenn er die Nothwendigkeit des Studiums auch für den Dichter geltend machen wollte. Hinter das Ansehn Demokrits, freilich

a) Durch den Scholiasten des Dichters, Porphyrion. der etwas sonderbar sich so ausdrückt: in quem librum c o n g e s s i t praecepta Neoptolemi de arte Poetica. Daß aber die Poetik, auch die Rhetorik des Aristoteles benutzt worden ist, zeigt im Ganzen gut Regelsberger l. c. durch seinen ganzen Commentar hindurch.
b) s. Bernhardy Grundriß der Röm. Literatur, S. 239.

wohl nur des mißverstandenen Demokrit, wie wir uns früher überzeugt haben, steckten sich alle die jungen Dichterlinge, die damals Rom überschwemmten, ein seltsames Geschlecht, von dem uns der Dichter eine höchst lebendige und sicher auch vollkommen treue Schilderung entwirft, tiefsinnige Melancholiker, die die Gesellschaft der Menschen flohen, einsame Orte aufsuchten, Bart und Nägel lang wachsen ließen, dann plötzlich mit den Offenbarungen, die in der Einsamkeit ihnen geworden, hervortraten und durch sie auf einmal, ohne alle Mühe, in große Dichter verwandelt zu sein betheuerten, und nun jeden Freund, jeden Bekannten, jeden überhaupt, der ihnen in den Weg kam, mochte er auch um Kunst und Poesie in seinem Leben sich nicht gekümmert haben, mit ihren mit der vollen Wuth eines wahnsinnigen Enthusiasmus vorgetragenen Versen verfolgten, ängsteten und fast zu Tode quälten [b]. O, ruft Horaz aus, macht die Melancholie den Dichter, auch ich habe große Anlage dazu, da brauche ich nur mit den Mitteln, durch die ich immer zur Frühlingszeit die Galle mir reinige, aufzuhören, dann würde keiner bessere Gedichte machen als ich.

Aber der Dichter wollte ja nicht bloß spotten, um die Heilung dieser freilich schwer zu heilenden Krankheit war es ihm, wenigstens bei seinen jungen Freunden, zu thun. Zwar den wahren Tiefsinn, die echte Melancholie kannte und schätzte gewiß auch Horaz [b], auch er wußte, so gut wie Juvenal, bei dem ein Zug seines Dichterideals, das nur noch in der Ahnung seines Geistes Leben hat, auch die Liebe zur Einsamkeit der Wälder ist [c],

a) s. ep. ad Pis. 295 = 304. 455 bis zum Schlusse. *b*) Über des Horazens **eigenthümliche** Melancholie s. hier die schöne Auseinandersetzung des geistvollen Fr. Jacobs, vermischte Schriften, Th. 3, S. 355 (zu Ep. I, 8.) *c*) s. Juvenal Sat. VII, 52 u. s. w. Hunc, qualem nequeo monstrare et sentio tantum, (wie Cicero den vollkommenen Redner) Anxietate carens animus facit, omnis acerbi Impatiens, cupidus silvarum u. s. w. vgl. auch Ovid fast. VI, 10. dialog. de orator. 12.

welche Schöpfungskraft oft dem Dichter aus dem einsamen Gespräch mit Fluren und Wäldern quillt; aber einestheils war der Tiefsinn dieser schnellfertigen Poeten meist nur Maske, ihre Melancholie, wo nicht erlogen, so doch eine willkührlich erzeugte Stimmung; dann glaubten sie mit Melancholie und Tiefsinn und dem Umherschwärmen in der Einsamkeit Alles abgethan zu haben, sie hielten es für unnöthig das Leben und die Menschen kennen zu lernen, — das sie doch darstellen, auf die sie doch wirken wollten. Der Dichter, vor Allem der dramatische und epische, was jene jungen Genies am liebsten sein wollten, ist ein Nachahmer, ein Nachahmer des Lebens, der Wirklichkeit; je treuer er nun nachahmt, je sprechendere Bilder er entwirft, um desto größer ist sein Verdienst, um desto mehr gefällt er. Welche genaue Kenntniß aber des Lebens und der Menschen, aller Lebensalter, Stände und Verhältnisse gehört dazu, um immer sprechende Bilder zu entwerfen, um jede Person, die du auftreten läßt, so reden, so handeln zu lassen, wie es der Wahrheit gemäß ist; nur lange fortgesetzte, sorgfältige Beobachtung kann diese Kenntniß geben, der junge Dichterling, der die Menschen scheut und flieht, kann sie unmöglich besitzen [a]. Und zu der Beobachtung der Menschen in den verschiedenen Lagen, in die sie die Umstände versetzen, trete noch ein vollständiges Studium der Philosophie, der Moralphilosophie, wie sie Sokrates lehrte und seine Schüler in Schriften darlegten, hinzu. Sie lehrt uns unsere Pflichten kennen, die Pflichten gegen das Vaterland, gegen die Freunde, dann die besondern des Soldaten, des Richters, des Feldherrn; sie zeigt uns die Menschen in schärferausgeprägter Eigenthümlichkeit, als sie in der Regel im Leben uns entgegentreten, den Feldherrn eben nur als Feldherrn, den Richter

mit Plin. epist. ad Tacitum. IX, 10. secedit animus in loca pura atque innocentia fruiturque sedibus sacris. Haec eloquentiae (zu der auch die Poesie gerechnet wird, s. c. 10) primordia, haec penetralia. *a*) l. c. 316 u. s. w.

nur als Richter, eben dieß Charakteristische aber, wodurch die Personen, die wir auftreten lassen, ihr Anrecht auf die Namen, unter denen sie auftreten, auch wirklich bewähren, muß natürlich in der Physiognomie der Gestalten, die wir bilden, vor Allem sich ausprägen. Wozu noch kommt, daß auch die Guten und die Schlechten nicht gehörig von einander zu sondern wissen und so sein eignes Werk durch unpassende Züge, die er hineinträgt, immer wieder verpfuschen wird, wer über die Pflichten der Menschen nicht vollkommen im Klaren ist, denn bloße Kopieen einzeler Individuen soll der Dichter doch nicht liefern [a].

Solche ernste und nüchterne Studien also müssen durchgemacht werden, wenn jemand, sei er auch mit der reichsten poetischen Ader begabt, — denn freilich ist auch Genie zum Dichten erfoderlich, — etwas wahrhaft Vortreffliches in der Poesie leisten will. Doch auch die Meisterschaft in der poetischen Form ist nicht ein Geschenk der Natur, auch sie wird nur durch mannigfaltige Studien und lange Übung gewonnen. Nun ist zwar, wenn man danach fragt, was das große Publikum ergetzt und unterhält, jene Lebens= und Menschenkenntniß und die durch sie und philosophische Studien gewonnene Fähigkeit scharf und treffend zu charakterisiren noch wichtiger für den Dichter als die Meisterschaft in der Form; auch werden am schärfsten jedenfalls auch von den Gebildeten Verstöße gerügt werden, die von Unkunde in solchen Dingen zeugen, wie der z. B., der einen Sklaven wie einen Heros, diesen, wie es sich für jenen ziemt, reden ließe, auch von den Rittern mit gar tollem Gelächter begrüßt werden [b], und der, welcher, um Leben und Wahrheit ganz unbekümmert, gar alberne Ammenmährchen, wie eine vollgegessene Lamia, welcher der Knabe, den sie hinuntergeschluckt, lebendig aus dem Leibe gerissen wird, auftischen wollte, von dem reiferen und klügeren Theile des Publikums grade am meisten verspottet und getadelt

a) l. c. 309 u. s. w. *b*) V. 115 u. 111 u. 12.

werden würde [a], während oft ein Stück auch ohne großen Aufwand von Kunst, ohne höhere Ansprüche zu befriedigen durch Anmuth und gediegne Kraft, doch durch richtige Charakterzeichnung und eine gute Moral allgemein anspricht und unterhält [b]. Indeß dem wahren Dichter kann ein solcher Beifall nicht genügen; bei ihm muß Form und Gehalt gleich trefflich sein, denn er will auch den wirklichen Kenner, ja selbst den ekeln Kunstrichter, er will sich selbst befriedigen [c]. Wie aber sich aneignen diese Vollendung der Form? Durch eifriges, durch unablässiges Studium der Griechen und durch ausdauernden Fleiß, der nicht zurückschrickt vor der Arbeit der Feile [d]. Deßhalb weil sie diese Arbeit scheuten, sind die Gedichte der älteren römischen Dichter, eines Ennius und Lucilius, eines Attius, Pacuvius und Plautus, wie viel treffliche Einzelheiten sich auch in ihnen finden mögen, doch durchweg weit entfernt von der wahren künstlerischen Vollendung, hart und unmelodisch sind ihre Verse, rauh und nachlässig ihre Sprache. Lucilius namentlich, der sich damit etwas wußte, in einer Stunde, auf einem Beine stehend, zweihundert Verse diktiren zu können, wie wenig hält er Stich bei genauer, sorgfältiger Prüfung, wie lästig wird die sprudelnde Redseligkeit, der er sich in solchen schnellgearbeiteten Dichtungen überläßt, wie lästig das Ungeordnete und Schleppende der Darstellung, die in solchen Werken herrscht, wie viel wünschte man da hinweg, wie viel wünschte man anders [e].

Aber warum, so könnte mancher fragen, warum so hohe Anfoderungen machen an den Dichter? Warum soll grade der Dichter immer nur Vollendetes liefern, während man sonst überall doch auch mit mittelmäßigen Leistungen, die nur eben nicht schlecht sind, wie viel sie auch, mit dem Vollendeten verglichen, zu wünschen übrig lassen, zufrieden ist? Ein Rechtsgelehrter, ein Advokat

a) 339. *b*) 320. *c*) s. V. 420-452. *d*) V. 292 u. 323. *e*) s. Ep. II, 1, 64 u. s. w. und über Lucilius Sat. I, 2 u. 10.

braucht nicht die Beredsamkeit eines Messala, nicht das Wissen eines Aulus Cascellius zu besitzen, und doch wird man ohne Bedenken sich ihm anvertrauen; warum muß denn nun grade der Dichter durchaus vortrefflich sein, damit man ihn überhaupt nur gelten lasse?

Höchst sinnreich beantwortet Horaz diese allerdings etwas verfängliche Frage. Die Poesie gehört nicht zu den Dingen, durch welche wirkliche Bedürfnisse befriedigt werden, sie ist zur Verschönerung des Lebens, zur Erheiterung des Gemüths bestimmt; wird also hier nur Mittelmäßiges geboten, so kann es nur Ärger und Unwillen oder lautes Gelächter erregen, denn von Albernheit oder eitler Anmaßung zeugt es, an das, was niemand verlangt, dich zu wagen, wenn du des Gelingens dir nicht gewiß bist [b]. Schade nur, daß die Antwort, die so sinnreich ist, uns doch vollkommene Befriedigung nicht gewähren will. Wie? als ein Luxus also wäre die Poesie zu betrachten, in eine Reihe zu stellen mit Salböhlen, die den Sinn des Geruchs, mit der Musik, die bei Gastmählern das Gehör ergetzt? Wie? widerspricht denn Horaz, indem er dieß behauptet, nicht sich selbst, da sonst nach ihm doch nicht bloß zu ergetzen, sondern eben so gut zu belehren und zu ermahnen, durch Beispiele des Guten und des Bösen die Sitten zu bilden, zur Humanität zu erziehen, zur Tapferkeit anzufeuern, die Götter verehren zu lehren, die Bestimmung des Dichters ist, durch deren Erfüllung die ältesten Sänger vor Allen, ein Orpheus und Amphion, Homer und Tyrtäus, Ehre und Ruhm sich erworben hätten? [c]. Freilich wenn Horaz nur seine Zeit befragte über die Bestimmung der Poesie, da wo er neben andern Ergetzungen auch ihr einen Platz anweist, so dürfen wir uns

a) ep. ad Pis. v. 372. Mediocribus esse poetis Non Di, non homines, non concessere columnae. *b*) V. 365-385. *c*) s. ep. ad Pis. 330. Aut prodesse volunt aut delectare poetae, Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae. Epist. II, 1, 128 u. s. w.

über diese Art die Nothwendigkeit, daß ein Gedicht vortrefflich sei, zu begründen nicht eben wundern; die Römer, die satt, beim Klange der Becher, nach den Dichtern fragten, wie sie Persius uns schildert [a], dessen Zeitgenossen die des Horaz schwerlich sehr unähnlich waren, mochten freilich nur eben Ergetzung von der Poesie verlangen; aber sollte wirklich die Foderung des Dichters nur eine so beschränkte Geltung haben, nur durch so untergeordnete Ansichten von der Aufgabe der Poesie begründet werden können? Schwerlich wird man dieß zugestehen können, auch tiefere Ansichten von dem Wesen und den Zwecken der Poesie werden sicher die Horazische Regel anerkennen müssen, obwohl als allgemeiner Grundsatz sie auch im Alterthume nicht herrschte, da selbst Cicero die Dichter und bildenden Künstler wie die Redner vom zweiten und dritten Range neben denen des ersten Ranges recht wohl gelten läßt [b]. Ob nun aber er selbst, der sie aufstellte, auch durch solche tiefere Gründe sie zu rechtfertigen wußte, müssen wir hier dahin gestellt sein lassen, wo wir bloß das, was der Dichter selbst ausgesprochen, zu berücksichtigen haben. Wahrscheinlich indeß wird es allerdings wie durch die höheren Foderungen, die er in anderen Stellen, wie wir eben gesehn haben, an die Poesie stellt, so auch durch die ehrenden Prädikate, die er dem wahren Dichter beilegt. Der göttlichere Geist nehmlich, den er von ihm fodert, der erhabene Aufschwung, den er als den eigenthümlichen Charakter der höheren Poesie betrachtet [c], wird freilich immer nur bei

a) Persius Sat. I, 31 u. s. w. *b*) Cic. orator c. 1 u. 2. Quodsi quem aut natura sua aut illa praestantis ingenii vis forte deficiat, aut minus instructus erit magnarum artium disciplinis: teneat eum cursum quem poterit. Prima enim sequentem honestum est in secundis tertiisque consistere. *c*) Sat. I, 4, 43. Ingenium cui sit, cui mens divinior u. s. w. vgl. auch Od. III, 1. das bekannte Odi profanum vulgus, ferner III, 4, 5 u. 25, u. II, 19. Freilich ist die Schilderung von der Verzückung in der er sich befunden, die in diesen Stellen enthalten ist, als ein ganz reiner Ausdruck der Wahrheit wohl schwerlich zu

Wenigen, bei den Vortrefflichsten unter den Sterblichen sich offenbaren; können wir uns nun ohne ihn keinen wahren Dichter denken, dann freilich werden die mittelmäßigen Geister vergebens nach dem Dichterlorbeer streben. Aber da tritt uns ein neues Bedenken entgegen. Nur zur höheren Poesie bedarf es eines solchen Aufschwunges, eines göttlicheren Sinnes, der Dichter, der bloß die niederen Gattungen ausbildet, die Komödie, die Satire, die in ihrem ganzen Tone und Geist von der Sprache des gemeinen Lebens sich wenig unterscheiden, die nicht viel mehr als versificirte Prosa sind [a], er kann keinen Gebrauch machen von so hohen Gaben, hier also wird, so scheint es, auch das mittelmäßige Talent sich Ruhm erwerben können. Schwerlich würde dieß Horaz so ohne Weiteres zugegeben haben; zwar spricht er allerdings selbst in so bescheidenem Tone von der Satire, der Dichtungsart, der er zuerst sich widmete, aber ein Anflug Sokratischer Ironie ist in allen diesen Stellen nicht zu verkennen, denn grade diese Dichtungsart, das wußte er recht wohl, hat überaus große, schwer zu überwindende Schwierigkeiten. Das dramatische Leben, welches hier in der Darstellung herrschen muß, wenn der Dichter immer neu, überraschend und anziehend sich zeigen und so der Rolle des Tadlers, in der er auftritt,

betrachten. Bei Pindar wenigstens, dessen kühnem Dichterfluge doch Horaz durchaus nicht nachfliegen zu können bekennt, finden wir solche Schilderungen nirgends. Horaz gehörte, glaube ich, nicht, auch Pindar nicht, unter die ekstatischen Dichter. *a*) s. Horat. Sat. I, 4, 40 = 60. Horaz behauptet hier gradezu, daß die Rede der Komödie und der Satire sich eben nur durch das Metrum und die veränderte Wortstellung von der des gemeinen Lebens unterscheide. Selbst da wo die Komödie einen höheren Ton anstimme, wo ein erzürnter Vater gegen seinen liederlichen Sohn wüthe, sei die Sprache dieselbe wie die des wirklichen Lebens, wenn solche Scenen sich in ihm ereigneten. Aber man sieht recht wohl ein, weßhalb hier Horaz den Schein annimmt, als lege er nur wenig Gewicht auf seine Satire, als wären es nur so ganz leichte, unschuldige und anspruchslose Spiele seiner Muse (s. B. 137).

das Lästige benehmen will, die Abwechselung zwischen dem Heftigen und Nachdrücklichen und der Sprache geschonter, gemilderter Kraft, durch die allein der Dichter hier seinen Zweck ganz erreichen kann, der feine Geschmack, den er besitzen muß, um den echten, anmuthigen Witz von dem plumpen und unwürdigen, wie die älteren Komödiendichter der Römer ihn liebten, genau und scharf zu sondern, die Klarheit, Leichtigkeit und Bündigkeit der Darstellung, in deren Besitze er sein muß, alles das sind fürwahr nicht geringe Vorzüge, Vorzüge, die man sich nicht mit leichter Mühe, die nicht Jeder sich aneignet: das gibt seinen Lesern der Dichter namentlich in der 10ten Satyre des ersten Buches deutlich genug zu verstehen, und nur einem Eupolis, einem Cratinus und Aristophanes gibt er das Lob, daß sie alle diese Vollkommenheiten in sich vereinigt hätten [b].

Doch das Alles beinah sind doch nur noch Vorfragen, Fragen dessen, der vor den Thüren der Kunst stehend um Einlaß bittet, aber Horaz führt uns auch in die Wohnungen der Kunst selbst ein und lehrt uns ihren inneren Bau kennen und bewundern.

Das erste Gesetz, das er hier überall herrschen und walten sieht, ist das der Einheit; dieß Gesetz, das schon

a) Sein Urtheil über die Plautini sales s. ep. ad Pis. 270. Auch mit der Art, wie Plautus seine Rollen durchführte, zeigt er sich hier unzufrieden, s. Epist. II, 1, 170 und die Erklärung Weicherts zu dieser Stelle in seinem gelehrten Buche poetarum Latinorum etc. reliquiae, S. 271. Überhaupt ist auch zur Einsicht in die Gründe des Horazischen Urtheils der ganze Abschnitt dieses Buches de Horatii obtrectatoribus zu vergleichen. Bekanntlich weicht das Urtheil eines anderen gewichtigen Mannes, Ciceros, über Plautus von dem Horazischen gar sehr ab, wie überhaupt Cicero mehr auf die alten römischen Dichter hielt als Horaz. Cicero nehmlich findet das genus jocandi, welches er elegans, urbanum, facetum, ingeniosum nennt, bei Plautus wie in der alten griechischen Komödie (s. offic. I, 39.) *b*) s. Satir. I, 10, 16 und I, 4, 1.

Plato und Aristoteles in seiner ganzen Wichtigkeit erkannt hatten, legt auch er mit dem größten Nachdruck den Jünglingen, die er belehrt, an's Herz. Ein Ganzes zu bilden, ein wahrhaftes Ganzes, dessen Theile alle wohl mit einander übereinstimmen, alle denselben Charakter an sich tragen, nicht Anmuthiges und Liebliches zu verbinden mit Abschreckendem und Häßlichem, nicht, bloß um recht mannigfaltig zu sein, das Widersprechendste zusammenzumengen oder, unbekümmert, ob sie mit dem Plane, den man eben verfolgt, harmoniren, hie und da, wie einen Purpur-Lappen in ein schlichtes Kleid, eine prächtige Beschreibung, eine glänzende Naturschilderung in das Poem hineinzuflicken, das ist die Foderung, die der Dichter an die Spitze seiner Anweisung zum Dichter stellt, wie denn auch in der That Jeder das erste und allgemeinste Kunstgesetz darin erkennen wird [a]. Wer kein schönes Ganzes zu bilden vermag, dem nützen sie nichts, fügt er hinzu, die einzelen Schönheiten, die hie und da bei ihm hervorschimmern, im Gegentheil nur um so häßlicher erscheint das Übrige, um so mehr wird seine Häßlichkeit bemerkt und getadelt, indem man sich aufgefodert sieht, mit dem Schönen es zu vergleichen, das es neben sich hat. Mit diesem ersten Kunstgesetze aber, welches die innere Einheit, die in der Gleichartigkeit aller Theile besteht, von einem Kunstwerke fodert, steht in genauem Zusammenhange das zweite, das Gesetz der Ordnung, der äußeren Einheit, der Einheit in der Erscheinung [b], ein Gesetz, dessen Sinn wir auch schon bei Aristoteles mit philosophischer Bestimmtheit entwickelt gesehen haben. Wenige Worte nur finden wir bei Horaz über diese zweite Foderung der Kunst an den Dichter, die indeß wieder nicht ohne großen praktischen Gehalt sind; vor der Ungeduld nehmlich warnt er hier den Kunstjünger,

a) ep. ad Pis. 32. *b*) Es sind die logischen Gesetze der Identität und des Kausalnexus, auf welche diese Kunstgesetze als das Besondere auf sein Allgemeines zurückzuführen sind.

die Alles auf einmal, Alles gleich sagen möchte; so verschwendet der Dichter gleich von vorn herein sein Bestes, und ein matter Fortgang und Schluß folgt dann natürlich auf einen so überkräftigen Anfang [a].

Nach Darlegung dieser allgemeinen Kunstgesetze nun, denen nur noch einige Worte über die Vollmacht des Dichters, wenn es nöthig ist, auch neue Worte auszuprägen, hinzugefügt werden, schickt der Dichter sich an nun auch die speciellen Gesetze und Regeln für die Behandlung der einzelen Dichtungsarten zu entwickeln. Denn jede Dichtungsart, lehrt er, hat ihren eigenthümlichen Charakter, ihren Ton und ihre Farbe; das Epos, das mächtige Thaten darstellt, schreckliche Kriege, wie die Elegie, die, der Empfindung gewidmet, bald klagt, bald jauchzt über erfüllte Wünsche, das Spottgedicht, wie Archilochus es bildete, wie Pfeile der Wuth seine raschen und kräftigen Jamben schleudernd, nicht minder als das Lustspiel, das mit leichtem Fuße auftritt und mit hüpfender Schnelligkeit sich dahinbewegt, und eben so das Trauerspiel, das auf hohem Kothurn stolz und gewaltig einherschreitet; ja auch des Saitenspieles Töne haben einen anderen Klang, einen anderen Ausdruck, wenn es die Sorgen der Jünglinge singt, die leichten Sorgen der Liebe, wenn es dem Rausche die Stimme leiht, seiner Ausgelassenheit und seinen Scherzen, und wenn es Götter besingt und Götterjünglinge, des Faustkampfs Sieger und das Roß, im Wettlauf das erste. Im entschiedensten Gegensatze aber gegeneinander stehen doch Lustspiel und Trauerspiel; fürwahr nicht in der Sprache des Umgangs, in Versen des Lustspiels will es erzählt werden das grause Mahl des Thyestes, und lächerlich wiederum ist der Pomp der Tragödie in jenem [b]. Eine gegenseitige Annäherung indeß ist doch auch diesen Gattungen der Poesie bisweilen verstattet. Auch die Komödie spricht in höherem Tone, wenn rüstige, aufregende Affekte, wie

a) l. c. V. 40-45. b) ep. ad Pis. 74-92.

der Eifer des Zornes, die immer etwas Erhabenes haben, von ihr dargestellt werden sollen [a], dagegen senkt die Tragödie ihre Stimme und wirft von sich ihren Pomp, wo sie auflösenden und niederdrückenden Affekten, dem Schmerz und dem Kummer, Worte geben, wo sie durch sanfte Klagetöne das Herz des Zuschauers rühren und ergreifen will [b]. Aber hier hat Horaz zunächst noch ein Wort allgemeiner Geltung anzuknüpfen. Der Affekt, der dargestellt wird, bestimmt den Ton der Darstellung; die Natur also eines jeden Affektes zu kennen und somit auch die Sprache, die ihm verliehen ist, dahin gehe vor Allem das Streben des Dichters, des Dichters und nicht minder auch dessen, der sein Werk zur Darstellung bringt, des Schauspielers [c]. Dadurch, nur dadurch bewirkt er, daß die Schönheit seiner Dichtung, die formelle Vollkommenheit derselben, die eben in der innern Einheit, der Ordnung, dem Neuen und Gewählten der Darstellung ihren Grund hat, nicht eine todte und kalte Schönheit bleibt, daß zur Schönheit sich der Reiz, die Macht über das Gemüth des Zuhörers gesellt [d]. Und eben so sehr natürlich, wie die wandelbaren Gemüthsbewegungen zu berücksichtigen sind bei der Darstellung der Personen, die der Dichter auftreten läßt, muß der ste-

a) Nach Satir. I, 4, 48 freilich ist auch dann der Ton der Komödie noch nicht wesentlich verschieden von dem der gewöhnlichen Rede. Aber man muß eben die Absichten nicht vergessen, die dort der Dichter verfolgt. *b*) l. c. 90 = 95. *c*) V. 104. Hier wird man ganz besonders lebhaft an Aristoteles (Poet. c. 17.) erinnert; ja das Horazische: ut ridentibus arrident, ita flentibus assunt Humani vultus, kann beinah als eine Erklärung des Aristotelischen *„πιθανώτατοι ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν"* gelten. Indeß gibt doch auch hier Horaz der Sache immer noch eine andere Wendung. Er spricht nicht davon, daß der Dichter oder Schauspieler wirklich Alles das fühlen müsse, was er spricht (wie Aristoteles von dem ekstatischen Dichter annimmt), sondern nur das verlangt er, daß er die Sprache jedes Gefühls müsse sprechen können. *d*) So ist es offenbar zu verstehen, wenn der Dichter zu dem pulchrum auch das dulce hinzuverlangt.

hende Charakter beachtet werden, der einem jeden zu=
kommt, und dabei muß dann auch der Einfluß der Lage,
in der durch die Spiele des Schicksals die handelnden
Personen in bestimmten Zeitpunkten sich befinden, auf jene,
der bleibenden Verhältnisse, des Standes, des Alters,
des Geschlechts und der Abstammung derselben auf die=
sen nicht unbeachtet bleiben. Doch wo dem Dichter
nichts gegeben ist, wo der Plan seines Stückes von ihm
fodert selbst einen Charakter zu bilden, wird er da wohl
ausreichen mit diesen Regeln, wird nicht da immer noch
seiner Willkühr ein gar zu freier Spielraum bleiben?
Hier erinnert nun Horaz an das wichtige, auch zuerst
von Aristoteles aufgestellte Gesetz der konsequenten Durch=
führung des einmal eingeführten Charakters, obwohl er
die Schwierigkeiten, die eine solche Charakterzeichnung
habe, der weder Geschichte noch Sage ein Muster dar=
bieten, dabei hervorzuheben nicht unterläßt [a]. Nun end=
lich wendet sich der Dichter, nachdem er erst auch diese
allgemeineren Kunstgesetze entwickelt, zu den einzelen
Dichtungsarten, aber nur das Epos und das Drama
werden hier, und in einiger Ausführlichkeit auch nur das
letztere, von ihm behandelt.

Beim Epos geht er vom Anfange aus, schon die
Ankündigung dessen, was sie zu leisten gedächten, mit
der diese Dichter ihre Werke zu beginnen pflegten, ver=
anlaßt ihn zu einer feinen Bemerkung, die indeß von
Kritikern der Alexandrinischen Schule entlehnt zu sein
scheint. Er vergleicht hier das bescheidne Proömium
Homers in der Odyssee mit dem prahlhaften cyklischen
Dichter, das Herrliche und Wunderbare, was bei Homer
auf die nur wenig versprechende Ankündigung folge, mit
dem mageren und dürftigen Stoffe, den jene nach so
pomhafter Einladung dem Leser darböten; die Kunst, mit
der der große Dichter von schlichtem Anfange ausgehend,
das Interesse nach und nach immer mehr zu steigern
weiß, dieß ist es, was er bewundert. Und doch weiß

a) l. c. 112 = 150.

er auch schon von vorn herein uns anzuziehen und zu fesseln, fügt er hinzu, gleich der Anfang führt uns mitten hinein in die Handlung, die den Inhalt des Gedichtes bilden soll, da werden nicht lange umständliche Vorbereitungen gemacht, es wird nicht in eine entlegene Vergangenheit zurückgegangen, um die entferntesten Anlässe zu den Begebenheiten, die dargestellt werden sollten, zum Anfangspunkt der Erzählung zu machen [a].

Dem Tragödiendichter prägt Horaz vornehmlich eine wichtige Regel ein, mit dem allzu Gräßlichen oder auch gar zu Abenteuerlichen und Wunderbaren, wenn er es ganz aus seiner Dichtung nun einmal nicht ausschließen könne, wenigstens die Augen des Zuschauers zu verschonen; solche Handlungen müßten hinter die Scene verlegt und dann dem Publikum irgendwie erzählt werden, da das, was man bloß höre, weniger mächtig auf das Gemüth einwirke, als was man mit Augen sehe. Die anderen Regeln beziehen sich mehr auf äußere Verhältnisse, oder es fehlt ihnen die Begründung, die sie erst recht lehrreich machen würde, doch ist schön und treffend, was über den Chor gesagt wird, dem die Rolle das moralische und religiöse Princip zu vertreten angewiesen wird [b].

Interessant ist endlich auch noch die Anweisung, welche dem Dichter eines Satyrdramas gegeben wird. Von ihm verlangt Horaz zwar natürlich nicht den Ernst und die Würde der Tragödie, aber er soll doch auch nicht etwa ganz in's Plumpe und Gemeine versinken, ein Silen, der Pflegevater des Gottes, muß hier in würdigerem Tone sprechen als ein Sklav oder eine gemeine schamlose Betrügerin, und Götter und Heroen müssen auch hier nicht auf ein Mal von der heiligen Höhe, auf der sie in der Tragödie sich behaupten, in die schmutzigsten Tiefen herabgeworfen werden, wenn sie auch freilich in den Wolken hier nicht wandeln und an ihrem Dunste sich nicht vergnügen dürfen [c].

a) l. c. 135-152. *b*) 150-200. *c*) 221-250.

Zu diesen kurzen Regeln treten dann noch historische Ausführungen hinzu, deren Berücksichtigung unser Zweck nicht fodert. Lieber hätten wir einen Horaz auch über die Ode noch sprechen hören, über Epode und Satire, die Dichtungsarten, in denen er selbst als Meister sich gezeigt hatte. Aber wer mag mit dem herrlichen Dichter rechten, wenn er eben nur gab, was er geben wollte, was für die, für die er zunächst schrieb, das Lehrreichste und Heilsamste ihm zu sein däuchte [a]. Fanden wir doch auch so schon Goldkörner genug in seiner trefflichen Dichtung. Doch noch herrlichere Schätze sind es, die wir jetzt zu heben gedenken.

a) Wenn nicht auch eine eigenthümliche Urbanität, ein eignes Zartgefühl darauf hinwirkte, daß der Dichter, junge Dichter belehrend, von seinem Dichterverdienst und den Gattungen, in denen er als Muster und Vorbild gelten konnte, ganz schwieg und lieber nur die Dienste eines schärfenden Wetzsteines leisten wollte.

V.

Nachdem wir nun die Bestrebungen des Alterthums das Wesen und die Bedeutung der Kunst sich klar zu machen bis in das zweite Jahrhundert nach Christo hinein verfolgt haben, scheint es, als wenn nun etwas Wichtiges und Großes nicht mehr zu erwarten stände, da die Kunst selbst jetzt immer mehr verfällt, da in den redenden wie in den bildenden Künsten leerer Schwulst und Prunk, sophistische Spitzfindigkeit und Affektation an die Stelle gesunder, gediegener Kraft und des wahrhaft Schönen treten. Allein nicht in dem Grade zeigt sich uns bei aufmerksamerer Betrachtung die Kunsttheorie eines Zeitalters abhängig von dem Zustande der Kunst in demselben, wie man dieß Anfangs wohl zu glauben geneigt ist. Zu der Zeit als ein Phidias eben mit den großartigsten Werken der bildenden Kunst hervorgetreten war, mit Werken, deren Ausdruck der Majestät der Götter, ja des höchsten Gottes nach dem Urtheile Quinktilians, der aber nur dem herrschenden Gefühl Worte gegeben zu haben scheint, vollkommen gleich kam, und deren Schönheit noch über alle die Vorstellungen hinausging, die der Volksglaube sich von ihnen gebildet hatte [a], damals als in der Gruppe der Niobiden ein Werk von dem reinsten, edel-

a) S. Quinktil. XII, 10, 9. Auch Dio Chrysostomus preist auf ähnliche Art des Phidias Darstellung als entsprechend der Erhabenheit des dargestellten Gottes, s. Ὀλυμπ. λόγος, Ald. 141., und ein Nepenthes ist ihm das Anschauen dieses Werkes. Anderes s. bei Böttiger Vorträge über die Archäologie, S. 101.

sten tragischen Pathos sich den Augen der Griechen enthüllte, und die heitere, die fromme tragische Muse eines Sophokles ihre unsterblichen Gesänge ertönen ließ, zu eben dieser Zeit wagte Plato die Kunst für eine Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, Kolossalbilder, wie das des Olympischen Jupiters, für leere Truggestalten, die mit der Trugrednerei der Sophisten zu vergleichen wären, die tragische Kunst für einen Zunder der weibischen Lust am Weinen und Klagen zu erklären und so der gesammten Kunst seiner Zeit das Todesurtheil zu sprechen: während Aristoteles, obwohl dem Zeitalter eines schon weniger hohen idealen Kunststyles angehörend [a], die Würde der Kunst in den ehrendsten Ausdrücken anerkannte, indem er sie für eine Darstellung nicht nur dessen, was ist, sondern auch dessen, was sein soll, und für ein Mittel zur Reinigung der Leidenschaften erklärte. Und so treten uns denn nun auch in dem Zeitalter, zu dem wir jetzt uns wenden, wie arm es auch an echten Werken der Kunst sein mag, drei Männer entgegen, die durch die Originalität ihrer Ideen in der That eine neue Periode der Kunstlehre und Kunstbetrachtung zu begründen verdienten, obwohl sich allerdings nicht nachweisen läßt, daß ihre Kunstansichten den Einfluß, den sie auf ihr Zeitalter ihrer Neuheit und Gediegenheit nach hätten üben können, doch wirklich geübt haben. Plotin, Longin und der ältere Philostratus sind die Männer, die ich meine, der erste der tiefsinnige Begründer einer neuen Lehre vom Schönen, das nach ihm die reinste Offenbarung der über alles Seiende erhabnen ewigen schaffenden

a) Wenigstens trat in den bildenden Künsten das Streben nach Naturnachahmung mit Hintansetzung der Schönheit jetzt schon bei vielen Meistern keck und unverholen hervor (man denke an Lysimachus, Demetrius, den Maler Pauson), und die dargestellten Gegenstände waren doch auch meist schon von minder idealer Art. Und wie die Poesie von ihrem hohen idealen Standpunkte immer mehr herabsank, dafür ist schon allein das Entstehen der neuen Komödie das genügendste Zeugniß (s. hierüber oben S. 177.).

Kraft und eben darum der Gegenstand unendlicher Sehnsucht ist, zugleich aber auch der wahrhafte Urheber der Lehre von der Idealität der Kunst, von der unmittelbaren Nachbildung der göttlichen Ideen durch den Künstler, der zweite der unter den Schriftstellern, der zuerst eine Theorie des Erhabenen in den redenden Künsten ausbildete, die durch ihre innere Trefflichkeit den Stürmen der Zeit trotzte, Philostratus aber der muthige Bekämpfer der allgemein angenommenen Lehre von der Nachahmung als dem Ursprunge der Werke der schönen Künste, der Verherrlicher der Phantasie als schaffender Thätigkeit. Nun findet auch zwischen allen Dreien in Bezug auf ihre Ansicht von der Kunst, — ungeachtet der wesentlichen Verschiedenheit der Standpunkte, auf denen sie stehen, indem der erste ein reinspekulativer Philosoph, der andere ein Rhetor und Kunstrichter von sicherem und gediegenem, aber durchaus nur auf dem Wege der Empirie gewonnenem Urtheile, der Dritte ein mehr feinsinniger als tiefdenkender und scharfblickender Sophist ist — zugleich doch eine merkwürdige Übereinkunft Statt. Denn nicht genug, daß sie alle auf das Freischaffende in der Thätigkeit des Künstlers einen Nachdruck legen, wie dieß sonst das Alterthum durchaus nicht zu thun gewohnt war, auch da, wo sie ganz verschiedene Wege einzuschlagen scheinen, zeigt es sich doch, daß es im Grunde ein und dieselbe Richtung ist, die sie verfolgen. Wenn nehmlich Longin als das Höchste in der Kunst die Erhabenheit geltend macht, die Erhabenheit des Gedankens, welche in der Erhabenheit des Geistes und der Gesinnung eines Schriftstellers ihre tiefste Wurzel habe, eine Erhabenheit, die vornehmlich in dem Übergewicht innerer Kraft und Größe über die äußere Form, in der sie erscheint, sich zu erkennen gebe, und wenn dann wieder Plotin bei Erklärung des Schönen den tiefsten Grund der Schönheit der Dinge nicht im Ebenmaße ihrer sinnlichen oder geistigen Gestalt, sondern in dem Reize und der Lebensfrische, die aus dem Urquell alles Seins in reichen Strömen in sie hin-

überfließe, gefunden zu haben glaubt: so scheinen auf den ersten Anblick beide Ansichten sehr wenig mit einander gemein zu haben, und doch läßt sich das Übereinstimmende der Richtungen, die beide verfolgen, nicht verkennen. Der Gedanke mit der ursprünglichen Lebenskraft, die in ihm wohnt, und die Form, in die er, so bald er erscheinen will, sich einschließen muß, stehen nicht im Verhältnisse vollkommner Kongruenz zu einander, der Gedanke geht nicht auf in seiner Form, sein inneres Leben erschöpft sich nicht in der Thätigkeit, durch die er seine Form sich bildet und baut, ein ungesättigter Trieb bleibt zurück, dessen Dasein freilich mehr durch Ahnung, als durch klare Erkenntniß sich wahrnehmen läßt, dieß ist die Idee, welche den Ansichten beider auf gleiche Weise zum Grunde liegt. Diese Anschauung nehmlich oder Ahnung vielmehr eines Unendlichen in endlichen Gestalten kann den Eindruck des Erhabnen hervorbringen, indem die Seele sich selbst erhebt an dem Hohen und Gewaltigen, das sich ihr entgegendrängt, indeß wird dieser Eindruck meist schnell sich wieder verlieren, und dauern wird nur die Empfindung einer stillen, mächtigen Sehnsucht nach jenem ewig Unerreichbaren, Unerfaßbaren, welches nie in endlicher Form sich darstellen, daher auch nie die Genüge zeitlichen Genusses uns gewähren kann, und in sofern als es hier als Inbegriff aller Reize, als Gegenstand unendlicher Sehnsucht sich zeigt, wird es wieder das am zweckmäßigsten Schöne zu nennen sein. Zugleich sehen wir jetzt deutlich, wie die Richtung der Betrachtung auf die schaffende Thätigkeit in der Kunst mit dieser Ansicht vom Schönen und der Hervorhebung des Erhabenen in der Kunst fast ganz zusammenfällt; denn eben das Hinausragen des Kunstgedankens über die Kunstform lenkt erst auf ihn, auf die schaffende Idee als auf etwas von dem Werke, in dem sie sich darstellt, Gesondertes unsere Aufmerksamkeit hin. Aber auch das wird uns nicht entgehen, daß mit solchen Ansichten das Alterthum schon, ich möchte sagen, über sich selbst hinausging. Das

Princip des antiken, namentlich des Hellenischen Lebens ist die Schönheit, die in vollkommner Übereinstimmung des Inneren und Äußeren sich zu erkennen gibt, das klarste Zeugniß dafür legt die ganze Kunstwelt des Alterthums ab. Wir finden hier nicht jenen Kampf zwischen dem Gedanken und der Form, wie in der Kunst des Orients, die in das Abenteuerliche und Monströse sich verliert, um nur irgendwie den Foderungen eines maßlosen Denkens, einer ungezügelten Phantasie genug zu thun. Aber wir finden auch nicht die Innerlichkeit, die Verklärung und Vergeistigung des Materiellen, die Lust am Geheimnißvollen und Ahnungsreichen, an der Zerstreuung des endlichen Scheines durch die Streiflichter der Idee, die sehnsüchtig-liebende Versenkung in den Reiz des Individuellen mit seiner inneren, dem Begriffe ewig unzugänglichen Unendlichkeit und tiefen Lebensfülle, Eigenschaften, die das Wesen der neueren Kunst bilden, in den Kunstwerken des Alterthums. So finden wir denn auch in der Kunstlehre wie überhaupt in der Philosophie des Alterthums, so lange noch der antike Geist irgend sich selbst treu blieb, nichts, was auf solche Wege die Kunst auch nur von fern hinwiese, und wir erkennen daraus allerdings, daß ganz unabhängig von dem Leben und der Kunst des Alterthums die Kunstlehre desselben keineswegs geblieben ist, wie sich dieß auch fast von selbst versteht. Ganz anders aber müssen wir über Plotin urtheilen. Der eigenthümliche Mittelpunkt seiner Lehre ist die Idee von dem Einen und Guten, welches selbst maß- und gestaltlos der Grund alles Maßes und aller Gestaltung ist, welches nicht als ein Seiendes betrachtet werden kann, weil es die unerschöpfliche Quelle alles Seins ist. Auf dieser Grundlehre ruht nun auch seine Ansicht vom Schönen und von der Kunst, und nehmen wir nun noch hinzu, daß er, dem wir auch die erste strengphilosophische Unterscheidung des Materiellen und des Immateriellen zu danken haben, die Masse als etwas durchaus Gleichgültiges in Bezug auf das Schöne be-

trachten lehrte, so werden wir keinen Anstand nehmen können zu behaupten, daß eben die Ideen, von deren Lebenshauch die ganze neuere Kunst durchströmt ist, in Plotins Lehre eine ihrer verborgenen Quellen haben, wobei der noch mächtigere Einfluß des Christenthums, dessen stiller Einwirkung sich übrigens auch Plotin nicht entziehen konnte, auf die Gestaltung des ganzen geistigen Lebens der neueren Zeit natürlich nicht geläugnet werden soll. Und ist es nicht wunderbar zu nennen, daß in der neueren Zeit selbst, in der unbewußt jene Ideen arbeiteten, doch nur höchst selten eben diese Grundansichten, so rein aus der Tiefe herausgeschöpft, sind an's Licht gebracht worden, wie dieß durch Plotin geschehen ist? Sollte aber jemand meinen, daß ja dann Plotins Lehre gar nicht mehr in eine Kunstlehre des Alterthums gehöre, so müßte eben so gut seine ganze Philosophie in der Geschichte der alten Philosophie, ja das Leben jener Jahrhunderte überhaupt müßte in der Geschichte des Alterthums keine Stelle mehr finden dürfen; aber auch wo das Alterthum die neue Zeit vorbereitet, ist es noch Alterthum, so verläßt auch Plotin keineswegs schon ganz den antiken Standpunkt; schon das Vorherrschen des ethischen Moments in seiner Behandlung des Schönen vor dem ästhetischen beweist dieß. Doch ich wende mich nun zu den Lehren des großen Denkers vom Schönen und der Kunst selbst, wie sie in seinen Enneaden zum Theil zerstreut, zum Theil auch in zusammenhängenderer Darstellung in dem Buche vom Schönen sich vorfinden. Ich verfolge den Gang seiner Gedanken, wie sie in dem letztgenannten Buche sich ordnen, indem ich immer an der gehörigen Stelle, was sonst über das Schöne von ihm gelehrt worden ist, einfüge [a].

[a]) Natürlich ist dabei Creuzers höchst verdienstliche Ausgabe jenes Buches, des sechsten der ersten Enneade, zum Grunde gelegt worden. Sonst ist die Basler Ausgabe der Enneaden von 1580 mit Ficin's Übersetzung von mir benutzt worden. Die Abhandlung

Unter dem Schönen versteht man, so hebt er, ganz zweckmäßig vom gemeinen Standpunkte ausgehend, an, meist das durch das Gesicht Wahrnehmbare, doch auch das Hörbare in der Rede sowohl, als einer gewissen Zusammenordnung der Worte, als auch in der ganzen Musik, da auch Melodieen und Rhythmen schön sind. Aber auch Geistiges ist schön, Einrichtungen, Handlungen, Beschaffenheiten, Erkenntnisse, und auch eine Schönheit der Tugenden gibt es.

Wodurch nun aber ist dieß Alles schön? Alles durch Dasselbe, oder ist etwas Verschiedenes die Schönheit der Körper und die anderer Dinge? In sofern allerdings, als der Körper nicht an sich, — denn ganz verschieden ist das Körpersein und das Schönsein, — schön ist, sondern nur an der Schönheit Antheil erhält, wogegen die Tugend z. B. an sich, ihrer Natur oder ihrem Begriffe nach, schön ist. Was ist es nun aber, woran der Körper Theil haben muß, wenn wir ihn schön nennen sollen? Was ist es, was uns anzieht und ergetzt bei der körperlichen Schönheit? Beinah Alle sagen, fährt Plotin fort, vornehmlich die weit verbreiteten Lehren der Stoischen Schule, wie es scheint, berücksichtigend, daß das Ebenmaß aller Theile, welches man bemerkt, wenn man sie gegeneinander hält und wenn man sie im Verhältnisse zu dem Ganzen, das sie bilden, betrachtet, und außerdem noch die schöne Farbe die sinnliche Schönheit bewirke, das Schöne bestehe überhaupt in dem Ebenmäßig= und Gemessensein [a]. Nach

des Schweden Lindeblad über den zu behandelnden Gegenstand (Plotin. de pulchro, Lundae 1830) enthält nichts, was ein neues Licht über Plotins Lehre verbreitete. Namentlich bleibt das Verhältniß des Guten zum Schönen bei Plotin unaufgeklärt.

a) Zu vergleichen sind hier die höchst gelehrten und gründlichen Untersuchungen Creuzers über die Gegner, die Plotin bekämpfe, s. die vorher erwähnte Ausg. des Plotinus de pulchritudine, annotat. p. 146. Durchaus unrichtig aber übersetzt Creuzer die letzte Stelle, *καὶ ἔστιν αὐτοῖς καὶ ὅλως τοῖς ἄλλοις πᾶσι*

ihnen also wäre nichts Einfaches, nur Zusammengesetztes schön, nur ein Ganzes gilt ihnen als schön, die einzelen Theile dagegen würden nach dieser Ansicht an und für sich nichts Schönes haben, sondern nur dazu beitragen, daß das Ganze schön sei. Gleichwohl müssen doch, wenn das Ganze schön sein soll, auch dessen Theile schön sein, denn es wird doch nicht das Schöne aus häßlichen Dingen bestehn, sondern die Schönheit muß doch in dem, was schön sein soll, Alles druchdrungen haben. Auch würden nach dieser Lehre, weil es einfach ist, das Licht der Sonne, ferner das Gold, der Blitz in der Nacht und die Gestirne nicht schön sein [a], so auch die einfachen Laute. Und doch sind meist die ein schönes Ganzes bildenden Töne auch einzeln genommen schön. Und wenn, indem das Verhältniß der Theile gegeneinander dasselbe bleibt, doch dasselbe Gesicht bald schön erscheint, bald nicht (nach Maßgabe des Ausdrucks, den es annimmt), muß man da nicht etwas Anderes schön nennen als das Symmetrische, und bekennen, daß das Symmetrische erst in Folge eines anderen Umstandes schön sei? Und was soll man unter der Symmetrie sich denken bei Reden, Einrichtungen, Gesetzen, Erkenntnissen u. s. w.? Wird nichts als eine Übereinstimmung [b] darunter verstanden, so gibt es ja auch eine Übereinstimmung in

τὸ καλὸν εἶναι τὸ συμμέτροις καὶ μεμετρημένοις ὑπάρχειν: et horum judicio et ipsi sunt pulchri et reliquae res. Das *ἔστιν αὐτοῖς* ist noch von dem vorhergegangenen *ὡς* abhängig, und die Worte bedeuten, wörtlich wiedergegeben: und daß ihnen, nehmlich den sinnlich wahrnehmbaren Dingen, und überhaupt auch allen anderen das Schönsein besteht in dem Symmetrisch- und Gemessensein. Richtiger daher, wenn auch nicht ganz genau, ist Ficins Übersetzung: atque in eo pulchritudinem omnium esse sitam, ut moderata commensurataque sint. *a*) Denn auch die Schönheit der Farben führte man, scheint es, wieder auf eine Symmetrie zurück, wie man auch mußte, wenn man die Einheit des Begriffs nicht ganz aufgeben wollte. Dann ist das Genannte auch sicher nicht vorzugsweise durch die Farbe schön. *b*) *συμφωνία*.

dem Schlechten, die man sich schön zu nennen doch wohl scheuen würde. Auch sieht man nicht ein, wenn doch jede Tugend der Seele Schönheit ist und zwar eine höhere, wahrhaftigere Schönheit als die der eben erwähnten Dinge, wie die Tugend etwas Symmetrisches sein solle. Denn weder so wie eine Größe noch so wie eine Zahl kann man sich sie symmetrisch denken. Und wenn in dem Verhältnisse der verschiedenen Theile der Seele zueinander das Symmetrische bei der Tugend bestehen soll, so sieht man doch gar nicht ein, was das für eine Zusammenordnung oder Mischung der Theile sei, die auf den Namen des Symmetrischen mithin Schönen Anspruch mache. Und die Vernunft, insofern sie für sich allein bleibt, was würde sie dann für eine Schönheit besitzen [a]? Wenn also das Symmetrische nicht das Schöne ist, was ist nun da zunächst an dem Körper, von dessen Betrachtung zunächst auszugehen ist, schön? Etwas gleich beim ersten Anblicke Wahrnehmbares, welches die Seele als etwas Verwandtes begrüßt und liebt, während sie von dem Häßlichen mit Abscheu sich abwendet. Die Seele nehmlich gehört zur besseren Natur der Dinge. Wenn sie nun Verwandtes oder eine Spur desselben erblickt, so freut sie sich und ist in heftiger Bewegung [b] und bezieht es auf sich selbst zurück [c] und erinnert sich ihrer selbst und des Ihrigen. Dadurch nun, daß es Theil hat an der gestaltenden Idee, ist das irdische Schöne dem überirdischen ähnlich. Denn Alles, was gestaltlos ist, während es dazu bestimmt ist eine Gestalt anzunehmen, — dieß ist aber der Fall mit der Materie — ist, als untheilhaftig des Begriffs und der Idee, häßlich und befindet sich außerhalb des göttlichen Begriffs,

a) *τὸ δὲ τοῦ νοῦ κάλλος μονουμένου τί ἂν εἴη;* In der Seele nehmlich ist sie schon vermischt mit Niederem, hier herrscht also schon die Mannigfaltigkeit, welche aus wirklicher Verschiedenheit der Theile hervorgeht. Diese Polemik übrigens scheint auch gegen Plato gerichtet zu sein. b) *διεπτόηται.* c) *ἀναφέρει πρὸς ἑαυτήν.*

ja es ist dieß das durchgängig Häßliche, während häßlich, aber nicht durchgängig häßlich, freilich auch das alles ist, was nicht bezwungen worden ist von der gestaltenden Idee und dem Begriffe, indem die Materie nicht duldet, daß sie ganz nach der Idee gebildet werde. Indem nun aber die Idee hinzukommt, macht sie das, was aus vielen Theilen bestehen soll [a], d. i. die zu einem bestimmten Dinge zu formende Materie, zu einer Einheit und ordnet es zusammen und bewirkt, daß Alles nach einem Punkte gemeinschaftlich hinstrebt, und macht es zu einem in sich übereinstimmenden Ganzen [b]. Denn in sich einig war die Idee und eins sollte auch das, was gestaltet wird, werden, so weit es möglich ist bei dem, was aus Vielem besteht. Es schlägt nun die Schönheit ihren Sitz auf ihm auf, indem es schon zur Einheit durch Zusammenordnung geworden, so daß sie den Theilen sich gibt eben so wie dem Ganzen, oder wenn es ein in sich Einiges, aus lauter gleichartigen Theilen Bestehendes ist, was sie bewältigt, so verbreitet sie sich über das Ganze auf dieselbe Weise, wie z. B. sowohl einem ganzen Hause mit allen seinen Theilen als auch einem einzelen Steine diesem die Natur, jenem die Kunst Schönheit mittheilen kann. So wird also der schöne Körper schön durch Gemeinschaft mit der von der göttlichen ausgehenden Vernunft, und von der Seele wird das Schöne in ihm erkannt und als ein Verwandtes begrüßt, indem sie es mit der Idee, die sie in sich trägt, vergleicht. Nur findet der Unterschied Statt zwischen dem, was der äußeren Wahrnehmung sich darbietet, und der göttlichen Idee, daß jenes getheilt ist und daß die Einheit in dem Mannigfaltigen sich darstellt, während dieß eins und untheilbar ist. Wenn nun der Sinn in den Körpern die Idee wahrnimmt, welche die entgegengesetzte materielle Natur, die gestaltlos ist, zusammenhält und beherrscht,

a) τὸ ἐκ πολλῶν ἐσόμενον μερῶν. b) εἰς μίαν συντέλειαν ἤγαγε καὶ ἓν τῇ ὁμολογίᾳ πεποίηκεν.

dann faßt er das Ganze zusammen und führt es zurück auf die innere Idee, d. h. auf die Idee, die er in sich selbst trägt, und macht es mit dem Inneren übereinstimmend und zusammenpassend und ihm lieb, gleichwie einem edeln Manne lieb und angenehm sind die Spuren der Tugend in einem Jünglinge, die übereinstimmen mit dem Wahrhaften, das innerlich ist, d. h. das er, dessen Tugend schon reif und gleichsam erwachsen ist, in sich selbst trägt.

Beruht nun aber, wie diese Auseinandersetzung zeigt, die körperliche Schönheit auf der Herrschaft der Idee über die Materie, so kann natürlich das Materielle an sich kein Element der Schönheit sein, da sonst die Idee selbst, die keine Größe hat und keine Masse bildet, sie, die die Schönheit erzeugt, indem ein Element der Schönheit ihr mangelte, nicht schön sein, ferner auch die Masse unmittelbar als solche auf die Seele wirken müßte. Daß das Letztere aber nicht geschehen kann, davon überzeugt man sich leicht. Denn auf die Seele wirkt doch nur das, was nicht mehr außer ihr, sondern schon in sie übergegangen, ein Gegenstand der Vorstellung und des Gedankens geworden ist. Daß aber in die Seele die materielle Masse des Gegenstandes nicht übergehn könne, vielmehr nur die Form desselben, ist wohl jedem klar; schon die Beschaffenheit der Sinnesorgane, durch welche wir wahrnehmen, erlaubt es nicht zu denken, daß bei der Wahrnehmung der Gegenstand als Masse in uns eindringe. Nicht die materielle Masse also, sondern nur die Form, nur die an ihr sich darstellende Größe könnte es sein, die auf die Seele wirkt. Daß jedoch überhaupt nicht auf der Größe die Schönheit beruhe, das lehrt die Schönheit der Wissenschaften, Gebräuche und Einrichtungen, die geistige Schönheit, die doch auf quantitative Verhältnisse niemand wird zurückführen wollen. Eben so gut also in dem Kleinen als in dem Großen, — so lehrt Plotin im entschiedenen Gegensatze gegen Aristoteles, der nicht rein speculativ, sondern mit Berücksichtigung

der psychologischen Bedingungen der Auffassung des Schönen den Gegenstand behandelt, — in dem Kleinen eben so gut wie in dem Großen zeigt sich die Schönheit, und, in sofern in beiden eben dieselbe Idee sich darstellt, wird das Kleine auf die Seele denselben Eindruck machen wie das Große [a].

Auch die zweite Art des Sinnlichschönen aber, das Schöne der Farben, entsteht durch Beherrschung der Materie durch die Idee, durch die Überwindung des Dunkeln der Materie vermittelst der Gegenwart des Lichts; das Licht nehmlich, das wahre Licht, das, was leuchtet in dem Licht, ist unkörperlich und ideell, darum vor allem Materiellen schön [b]. Wie denn auch das Feuer vor allem anderen Körperlichen schön ist, weil es nehmlich den Rang einer Idee im Vergleich mit den anderen Elementen einnimmt, seiner Lage nach oben und der feinste und eben deßhalb der Unkörperlichkeit am nächsten stehende Körper ist, ferner allein nichts Anderes in sich aufnimmt, während es doch selbst von allen anderen Dingen aufgenommen wird, denn alle anderen Dinge werden erwärmt, das Feuer aber erkaltet niemals.

Und so sind auch die Harmonien der Töne, welche das Ohr vernimmt, nichts als ein sinnliches Zei-

a) s. Ennead. V, l. 8, c. 2, „ἀλλ' εἰ μὲν ὁ ὄγκος (die Materie als Masse) ἦν καλὸς, καθόσον ὄγκος ἦν, ἐχρῆν τὸν λόγον, ὅτι μὴ ἦν ὄγκος, τὸν ποιήσαντα μὴ καλὸν εἶναι. εἰ δὲ, ἐάντε ἐν σμικρῷ, ἐάντε ἐν μεγάλῳ τὸ αὐτὸ εἶδος ᾖ, ὁμοίως κινεῖ καὶ διατίθησι τὴν ψυχὴν τὴν τοῦ ὁρῶντος τῇ αὑτοῦ δυνάμει τὸ κάλλος, οὐ τῷ τοῦ ὄγκου μεγέθει ἀποδοτέον· τεκμήριον δὲ καὶ τόδε, ὅτι ἔξω μὲν ἕως ἐστὶν οὔπω εἴδομεν, ὅταν δὲ εἴσω γένηται, διέθηκεν· εἴςεισι δὲ δι' ὀμμάτων εἶδος ὂν μόνον· ἢ πῶς διὰ σμικρῶν; (paraphrasirend übersetzt Ficin etwas matt: alioquin non possent per angustissimum amplissima penetrare). συνεφέλκεται δὲ καὶ τὸ μέγεθος, οὐ μέγα ἐν ὄγκῳ, ἀλλ' ἤδη γενόμενον μέγα, wo offenbar εἴδει statt ἤδη zu lesen nach Ficin, der specie hat. *b*) s. über dieß unkörperliche Licht Plotins bei Creuzer l. c. p. 193 besonders die aus dem Buche de coelo angeführte Stelle.

chen von den verborgenen, geistigen, wie sie denn auch nicht aus jedem durch Zahl und Maß zu bestimmenden Verhältnisse der Töne gegeneinander hervorgehen, sondern nur aus einem solchen, welches bewirkt, daß die Idee in ihnen die Oberhand gewinnt [a].

So hat denn überhaupt alles Sinnlichschöne die Idee nicht in sich selbst, sondern nur durch ein ihm von außen herkommendes Scheinbild des Schönen — ein Scheinbild, weil das im Raume Ausgedehnte, Zerstreute doch niemals ein wahres Bild des Schönen sein kann — ist das sinnlich Wahrnehmbare schön; nur ein Scheinbild und ein Schatten des Geistigschönen ist das Sinnlichschöne selbst [b]. Dessenungeachtet ist die Lust an dem Sinnlichschönen, wie es in schönen, vornehmlich menschlichen Körpern und vollkommner noch in der Natur als einem Ganzen sich darstellt [c], die reine Lust nehmlich, welche von aller Begierde frei in ihm nur das Abbild der höheren Schönheit erkennt und begrüßt [d], die vorbereitende

a) p. 51, a bei Creuzer: *αἱ δὲ ἁρμονίαι ἐν ταῖς φωναῖς αἱ ἀφανεῖς τὰς φανερὰς ποιήσασαι, καὶ ταύτῃ τὴν ψυχὴν σύνεσιν τοῦ καλοῦ λαβεῖν ἐποίησαν, ἐν ἄλλῳ τὸ αὐτὸ δείξασαι.* Ich glaube nehmlich hier korrigiren zu müssen durch Transposition der Worte *ἀφανεῖς* und *φανεράς* „*αἱ τὰς ἀφανεῖς φανερὰς ποιήσασαι.*" Nur so enthalten die Worte einen klaren Gedanken, und schon das *δείξασαι* allein macht diese Änderung nothwendig, vgl. auch Ennead. V, 9, 11. I, 3, 1 u. II, 9, 16.
b) vgl. Ennead. V, 9, 2. *τοῦτο τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ τοῖς σώμασιν ἐπακτόν ἐστι τοῖς σώμασι· μορφαὶ γὰρ αὗται σωμάτων ὡς ἐπὶ ὕλης αὐτοῖς.* (Ficin: hae namque formae corporum in iis sunt ceu materia, der Sinn aber ist sicher: sie sind gleichsam auf der Materie, nicht die Materie selbst, sondern nur an oder auf ihr, ihre Oberfläche, ein ihr durch geistige Kräfte aufgedrücktes Bild und Gepräge.) c) Ennead. V, 8, 3. *ἔστιν οὖν καὶ ἐν τῇ φύσει λόγος κάλλους ἀρχέτυπος τοῦ ἐν σώματι κ. τ. λ.* s. auch Ennead. II, 9, 17. *ὅτι οὐ ταὐτὸν κάλλος ἐπὶ μέρει καὶ ὅλῳ καὶ πᾶσι καὶ παντί.*
d) s. z. B. Ennead. II, 9, 16. *ἀλλ' ἐπιγιγνώσκοντες μίμημα ἐν τῷ αἰσθητῷ τοῦ ἐν νοήσει κειμένου οἷον θορυβοῦνται καὶ εἰς ἀνάμνησιν ἔρχονται τοῦ ἀληθοῦς.*

Stufe, die wir zuerst betreten müssen, wenn wir zu der reinen Betrachtung des höchsten Schönen uns erheben wollen, weßhalb die, welche dieß Sinnlichschöne, schöne Frauen und Jünglinge, geringzuschätzen versichern und tadeln, nicht recht thun, wie sie auch ihrem eignen Gefühle widersprechen, indem sie es doch vorher als schön erkannt haben und in eine besondere Gemüthsstimmung dadurch versetzt worden sind; denn wäre dieß nicht, so würden sie sich mit ihrer Geringschätzung desselben gar nicht so brüsten, wie sie es wirklich thun [a]. Auch ist der Widerstreit zwischen dem Sinnlichschönen und der höheren Seelenschönheit, den wir zuweilen zu bemerken glauben, in der Regel nur ein scheinbarer. Denn ist nicht das Sinnlichschöne eben dadurch schön, daß das Innere sich das Äußere unterwirft und es bewältigt? Entweder also ist, wo wir bei Körperschönheit ein häßliches Inneres wahrzunehmen glauben, auch die körperliche Schönheit nicht wirklich vorhanden, es ist eine falsche, nicht die echte, vornehmlich im Ausdrucke der Züge sichtbare Schönheit, oder unser Blick ist nicht scharf genug und wir halten für häßlich in Bezug auf die Seele die, welche in Wahrheit schön sind, oder es ist die Häßlichkeit der Seele, wo sie wirklich vorhanden ist, doch nur etwas Angeeignetes, nicht Ursprüngliches, indem von Natur die Seele schön ist. Denn viele Hindernisse gibt es hier, welche von dem Ziele ableiten, — Vernachlässigung, mangelhafte Ausbildung, Verbildung der an sich schönen Natur bewirkt oft, daß sie in eine häßliche sich verwandelt [b]. Immer aber wird dieß nur von dem ein=

a) Ennead. II, 9, 17. *ἀλλ' εἰδέναι δεῖ, ὅτι οὐκ ἂν σεμνύνοιντο, εἰ αἰσχροῦ καταφρονοῖεν· ἀλλ' ὅτι καταφρονοῦσι πρότερον εἰπόντες καλὸν καί πως διατεθέντες* (der Sinn ist: sie würden sich nicht mit ihrer Geringschätzung brüsten, wenn sie etwas wirklich Häßliches, was sie dafür hielten und immer gehalten hätten, verachteten; aber deßwegen brüsten sie sich, weil sie jetzt verachten, was ihnen doch früher als schön erschienen war, und als solches Eindruck auf sie machte). *b*) Ennead. II, 9, 17.

zelen Sinnlichschönen gelten können, nicht von dem Weltall, von der Natur als einem Ganzen, die, wie sie von außen von wunderbarer Schönheit ist, — denn aus dem Urquell aller Dinge, aus dem Guten und Schönen, entspringt sie, feind ist sie daher dem Häßlichen, und auf das Schöne und in sich Bestimmte hinblickend schafft und bildet sie [a], — auch von innen eben so schön zu sein nichts hindert. Denn weder braucht das Weltall wie die einzelen Wesen erst allmälig zur Vollendung heranzureifen, in welchem Falle es auf dem Wege dahin durch Hemmungen aufgehalten werden könnte, noch gibt es überhaupt etwas, was von außen herzutretend seiner Vollkommenheit Abbruch thun könnte, da es ja Alles in sich selbst hat.

Am nächsten nun steht der sinnlichen Schönheit im Gebiete des Geistigen die Schönheit der Seele, wie es auch die Seele ist, durch welche den Körpern, die sie selbst, d. i. die Weltseele, bildet, die Schönheit mitgetheilt wird [b]. So wie aber von dem sichtbaren Schönen der nicht reden kann, der blindgeboren ist, so ist von dem geistigen Schönen zu reden unfähig, wer es nicht aus Erfahrung kennt, und nur die, welche es gesehn vermöge des Sinnes, mit welchem die Seele dergleichen

Der eigentliche Gegenstand der Betrachtung ist die Schönheit der Weltseele. *a*) Ennead. III, 5. *περὶ ἔρωτος* 1. *τὸ μὲν γὰρ αἰσχρὸν ἐναντίον καὶ τῇ φύσει καὶ τῷ θεῷ· καὶ γὰρ ἡ φύσις πρὸς τὸ καλὸν βλέπουσα ποιεῖ καὶ πρὸς τὸ ὡρισμένον βλέπει, ὅ ἐστιν ἐν τῇ τοῦ ἀγαθοῦ συστοιχίᾳ· τῇ δὲ φύσει γένεσις ἐκεῖθεν ἐκ τοῦ ἀγαθοῦ καὶ δηλονότι τοῦ καλοῦ.* *b*) s. Ennead. V, 9, 2. *τί οὖν τὸ ποιῆσαν σῶμα καλόν; ἄλλως μὲν κάλλους παρουσία, ἄλλως δὲ* (nehmlich wenn man fragt, auf welchem Wege, durch welche Mittel die Schönheit sich ihm mittheilt) *ψυχὴ, ἣ ἔπλασέ τε καὶ μορφὴν τοιάνδε ἐνῆκεν.* vgl. auch Ennead. II, 9, 17.: Die Weltseele habe der Natur des Körpers, der nicht schön ist, so viel Schönheit mitgetheilt, als er fassen konnte. Auch Ennead. V, 8, 3,: von der Schönheit (dem *λόγος*) in der Seele komme die in der Natur.

sieht, und die bei seinem Anblicke sich gefreut haben und in Verzückung gerathen sind, können Kunde davon geben. Staunen nehmlich und eine eigne Art Verzückung [a] und Liebe und eine freudige Bestürzung, das sind die Gemüthsbewegungen, welche das Schöne hervorruft, obwohl nicht bei Allen in gleichem Grade, indem am meisten die davon erregt werden, von denen man es auch sagt, daß sie von Liebe ergriffen sind. Diese Liebe und dieß Verlangen nun erregt eigne und fremde Tugend, Größe der Seele und ein rechtlicher Sinn und lautere Selbstbeherrschung und Tapferkeit, — denn in ihnen allein leuchtet der Glanz einer gottähnlichen Vernunft, und das wahrhaft Seiende sind sie, weßhalb wir sie eben auch bewundern und lieben und schön nennen. Noch klarer wird uns, was es sei, was die Seele liebenswürdig macht und in allen Tugenden leuchtet wie ein Strahl des Lichts, wenn wir das, was in Bezug auf die Seele häßlich ist, näher in's Auge fassen. Häßlich nun ist die ungerechte und ausschweifende, mit allen möglichen Begierden und mit Schrecken und Verwirrung überfüllte Seele, die in Furcht ist wegen ihrer Feigheit, voll Neid wegen der Niedrigkeit ihres Sinnes, und deren Denken und Sinnen durchaus auf das Sterbliche und Gemeine gerichtet ist. So nehmlich wird sie ihrer wahren Natur entfremdet, nach dem Äußeren und Unteren und Finsteren hingezogen, und nur durch Reinigung ist die ursprüngliche Schönheit wieder herzustellen. Eine solche Reinigung aber kann ihr auch zu Theil werden, es bewirken sie alle Tugenden, denn die Seele ist zwar nicht durch sich selbst schön, sonst könnte es keine unverständige und häßliche Seele geben, aber die Schönheit ist doch etwas ihr Verwandtes und Zugehöriges, nicht, wie dem Körper, etwas Fremdes [b]. Durch

a) ἔκπληξις ἰδία. b) s. auch Ennead. V, 9, 1. τί οὖν; ψυχὴ παρ᾽ αὑτῆς καλὴ ἢ οὔ; οὐ γὰρ ἡ μὲν ἦν φρόνιμός τε καὶ καλὴ, ἡ δὲ ἄφρων καὶ αἰσχρά, u. VIII, 3. τοῦ δ᾽ ἐν τῇ φύσει (λόγου) ὁ ἐν τῇ ψυχῇ καλλίων. ἐναρ-

sie wird die Seele im gereinigten Zustande etwas Ideales, reiner Gedanke und durchaus unkörperlich und intellektuell und ganz dem Göttlichen eigen, welches die Quelle alles Schönen ist. **Vernunft** aber und was von der Vernunft ausgeht ist die der Seele zugehörige Schönheit, denn dann, wenn sie ganz mit der Vernunft einsgeworden ist, mit der sie in ursprünglicher innigster Verwandschaft steht, ist sie wahrhaft allein. Aber auch die Vernunft, von der die Seele zunächst ihre Schönheit erhält, ist nicht die höchste Schönheit selbst, obwohl sie, — wodurch sie von der Seele sich unterscheidet, — nothwendig und immer schön ist. **Die höchste Schönheit** nehmlich ist **eins mit Gott** oder dem **Guten** [a], der letzten Quelle des Lebens, der Vernunft und alles Seins, dem, wonach jede Seele strebt und was allein den Dingen das mittheilt, wodurch sie ein Gegenstand des Strebens und Begehrens werden können. Selbst die Vernunft, wie schön sie auch sein mag, ist doch nicht fähig zu begeisterter Liebe zu entzünden, bevor sie das Licht des Guten empfangen, denn wirkungslos ist ihre Schönheit an sich selbst und keinen Trieb empfindet die Seele nach ihr. Wenn aber vom Guten her gleichsam eine Erwärmung der Seele zu Theil wird, dann wird sie stark und erhebt sich und bekommt Flügel und ob-

γέστατος μὲν ὁ ἐν σπουδαίᾳ ψυχῇ καὶ ἤδη προϊὼν κάλλος· κοσμήσας γὰρ τὴν ψυχὴν καὶ φῶς παρασχὼν ἀπὸ φωτὸς μείζονος, πρῶτον (oder vielleicht *πρώτου*) *κάλλους ὄντος, συλλογίζεσθαι ποιεῖ, αὐτὸς ἐν ψυχῇ ὢν, οἷός ἐστιν ὁ πρὸ αὐτοῦ, ὁ οὐκ ἔτι ἐγγενόμενος οὐδ' ἐν ἄλλῳ, ἀλλ' ἐν αὑτῷ· διὸ οὐδὲ λόγος ἐστὶν, ἀλλὰ ποιητὴς τοῦ πρώτου λόγου, κάλλους ἐν ὕλῃ ψυχικῇ ὄντος.* a) *καὶ ἡ μοῖρα ἡ ἑτέρα τῶν ὄντων,* (denn das Punktum muß hier durchaus getilgt werden), *μᾶλλον δὲ τὰ ὄντα* (denn das Böse und Häßliche hat überhaupt kein wahres Sein) *ἡ καλλονή ἐστιν· ἡ δὲ ἑτέρα φύσις τὸ αἰσχρόν· τὸ δ' αὐτὸ καὶ πρῶτον κακὸν, ὥστε κἀκεῖνο ταὐτόν, ἀγαθόν τε καὶ καλὸν ἢ ἀγαθόν τε καὶ καλλονή· ὁμοίως δὴ ζητητέον καλόν τε καὶ ἀγαθὸν καὶ αἰσχρόν τε καὶ κακόν. καὶ τὸ πρῶτον θετέον τὴν καλλονὴν, ὅπερ καὶ τἀγαθὸν, ἀφ' οὗ νοῦς εὐθὺς τὸ καλόν.*

wohl scheinbar nach dem, was vor ihr liegt, voll Unruh getrieben, erhebt sie sich doch eigentlich höher über den Gegenstand hinaus, gleichsam in Unruhe versetzt durch die Erinnerung, und immer höher noch über die Vernunft bis zum Guten, über welchem es nichts mehr gibt und in dem allein sie volle Genüge findet. Denn wenn sie stehn bleibt bei der Vernunft, so schaut sie zwar auch Schönes und Erhabnes, doch hat sie immer noch nicht ganz das, wonach sie strebt; denn einem Antlitz naht sie dann gleichsam, welches schön ist, aber noch nicht Liebe zu erregen vermag, indem die Anmuth nicht auf ihm leuchtet, welche die Schönheit belebt [a].

Dieß ist die Lehre Plotins vom Schönen in ihren einfachsten Grundzügen. Wie aber, wird hier vielleicht Mancher fragen, ist es nicht im Grunde doch nur Platos Lehre, die wir hier, in nur wenig veränderter Gestalt, wiederfinden? Und darf eine Lehre als epochemachend in der Geschichte der Theorie der schönen Kunst bezeichnet werden, die nichts als eine etwas modificirte Darstellung älterer Ideen ist? Allerdings läßt sich zur Rechtfertigung einer solchen Ansicht von Plotins Darstellung, wonach sie nur als Erläuterung und weitere Ausführung Platonischer Ideen zu betrachten wäre, Manches sagen. Einer der Hauptgedanken Plotins, daß das Sinnlichschöne nie an sich schön sei, sondern nur durch Mittheilung des an sich Schönen schön werde, gehört ja doch unbestritten dem Attischen Weisen an, und wie nichts destoweniger diese Schönheit, welche der Erscheinung aufgedrückt sei, wenn auch an dem Sinnlichen, an sich Unschönen haftend, doch nicht zu verachten, sondern wie die Liebe zu ihr als die erste Stufe zu betrachten sei, von der aus man zur Liebe der höchsten, vollendeten Schönheit emporklimmen könne, wie ferner überhaupt

a) s. Ennead. VI, 7, 22. *ἐὰν δὲ μένῃ ἐν νῷ, καλὰ μὲν καὶ σεμνὰ θεᾶται· οὔπω μὴν ὃ ζητεῖ πάντῃ ἔχει· οἷον γὰρ προςώπῳ πελάζει, καλῷ μὲν, οὔπω δὲ ἔρω κινεῖν δυναμένῳ, ᾧ μὴ ἐμπρέπει χάρις ἐπιθέουσα τῷ κάλλει.*

das Schöne vorzugsweise die Macht habe Liebe zu erregen, eine freudige Begeisterung, in die doch zugleich heilige Schauer sich mischten, auch diese Ideen Plotins stammen ja doch offenbar von Plato her. Nehmen wir nun noch hinzu, daß die ganze Stufenfolge der Dinge, an denen die Schönheit sich zeige, grade so wie Plotin sie angibt auch schon von Plato im Symposion festgestellt worden war, daß die Vernunft als das ursprünglich Schöne auch schon von Plato bezeichnet wird, daß endlich auch die Einheit des Guten und des Schönen, die Plotin annimmt, eine Platonische Idee ist, ja daß die ganze Idee Plotins von dem Guten und der unsäglichen Schönheit, die in ihm wohne, schon von Plato im Staate vorgezeichnet worden ist, denn schon hier ist das Gute das über alles Sein und Erkennen Erhabene, und auch die wahre vollendete Schönheit übertrifft ja nach dem Symposium selbst alles das, was wir an Erkenntnissen wie an Gesetzen und Gebräuchen schön nennen, bei Weitem, dieß Alles nun zusammenfassend, wie sollten wir da nicht in Plotins Lehre vom Schönen nur einen Nachhall der Platonischen erkennen, wie ja überhaupt die ganze Neuplatonische Philosophie nach der Meinung Vieler von der Platonischen gar nicht wesentlich verschieden ist. Um nun zunächst das Letzte genauer zu prüfen, die Abhängigkeit nehmlich Plotins in Bezug auf die Idee von dem Guten, die Wurzel seiner ganzen Philosophie überhaupt wie auch insbesondere seiner Lehre vom Schönen, so kann allerdings nicht geläugnet werden, daß Plotin selbst diese Grundidee seiner Lehre bei Plato gefunden zu haben glaubte [a]. Aber wenn doch, wie nicht bezweifelt werden kann, das Gute Platos bloß ein formaler Begriff ist, an sich selbst etwas zu schaffen und zu produciren durchaus unfähig, denn die schöpferische Kraft ruht in dem göttlichen Verstande, der wohl nach der Idee des Guten schafft, aber keineswegs durch sie, die ihrem Wesen nach

a) S. K. Fr. Hermann in der disputatio de loco Platonis,

durchaus unbewegte und ruhende [a], bei Plotin dagegen das Gute oder Eine der wirkliche Urquell alles dessen, was ist, aus dem die Vernunft erst selbst hervorströmen mußte, wem sollte da die wesentliche Verschiedenheit beider Ansichten bei scheinbarer Übereinstimmung noch länger entgehen können? Plato beabsichtigte offenbar mit dieser Entwickelung der Idee des Guten nichts als darzuthun, wie die Erkennbarkeit und das wahre Sein der Dinge durchaus nicht als einander entgegengesetzt oder auch nur wesentlich verschieden zu betrachten wären; eben das, was die Dinge erkennbar macht, ist auch das, was ihnen das Sein mittheilt, denn was nicht erkennbar an ihnen ist, das ist nur das Nichtseiende an ihnen, das Wesenhafte aber, das Reale, was sie in sich haben, ist ebensowohl der alleinige Grund ihres Seins wie ihrer Erkennbarkeit. Es ist somit das Gute die höchste Idee oder vielmehr die alle einzelen Ideen in sich umfassende Idee, denn das ist ja eben überhaupt die eigenthümliche Geltung der Ideen bei Plato, daß sowohl das wahre Sein als die Erkennbarkeit der Dinge in ihnen ihren Grund hat. Keineswegs aber wollte er auf etwas über alle Ideen Erhabenes, specifisch von ihnen Verschiedenes damit hinweisen. Eine solche Geltung hat vielmehr bei ihm die göttliche Vernunft, sie allein ist die wirkliche Ursache des Seins der Dinge, das Wesen aber ihrer schöpferischen Kraft so wie ihr Verhältniß zu den Ideen, ob sie auch diese geschaffen

Neue Jahrb. für Philologie und Pädagogik, 1ster Supplementband, S. 625. a) Daß so das Gute Platos in der berühmten Stelle, republ. VI, 505, aufzufassen, daß namentlich keineswegs die Gottheit darunter verstanden sei, dieß thut K. Fr. Hermann auf das überzeugendste dar in der eben erwähnten trefflichen Abhandlung, s. besonders S. 626 - 629. Gewiß würde auch Plato von dem Guten, wenn er die Gottheit darunter verstanden hätte, nicht in so allgemeinen abstrakten Ausdrücken ausgesagt haben, daß das Sein u. die *οὐσία* durch dasselbe den Dingen beiwohne, sondern ähnlich, wie an der Sonne, mit der er es vergleicht, so auch an ihm in lebendigen Ausdrücken seine zeugende und ernährende Kraft gepriesen haben.

oder nur nach ihnen, den mit ihr gleichewigen, geschaffen, das ist bekanntlich eine dunkle Stelle in Platos Lehre geblieben. Dagegen wendete sich Plotins Geist eben grade auf diese schöpferische Kraft hin und ihr Wesen zu ergründen wurde die Hauptaufgabe seines Denkens. Indem ihm aber diese schaffende Kraft nichts ist, als eben dieß, als unendliche Produktivität, ein ewiges Strömen und Fluthen, das in keine Schranken sich zwängen, dem kein Ziel sich setzen, kein Maß sich bestimmen läßt, ein Produciren, das in keinem Produkte sich erschöpft, sich genügt, ein Quell, aus dem Alles hervorgeströmt ist und er bleibt so reich wie er war, so voll überfluthender innerer Lebenskraft wie er Anfangs gewesen [a], indem diese Idee des Guten oder des Einen Plotin auf das Entschiedenste festhält, sieht man leicht, wie die Vernunft sowohl als das Seiende bei ihm nicht identisch mit dem Guten sein konnten, sondern erst aus ihm hervorgegangen sein mußten. Denn die Vernunft als solche ist nicht mehr dieß ursprüngliche, unaufhaltsame, maß- und ziellose Strömen der schaffenden Kraft, sondern die auf sich selbst zurück sich wendende, in sich selbst sich versenkende und vertiefende Kraft; nur so entsteht dieß Anschauen ihrer selbst, welches eben die Vernunft ist, während aus gänzlichem Festwerden des ursprünglichen Flüssigen, durch eine Erstarrung gleichsam seiner Fluth, das Seiende entsteht [b].

a) s. Ennead. V, 5, 12. Das Gute ist nicht *τὰ πάντα*, sondern *ὑπερβεβληκὼς τὰ πάντα οἷόςτε ἦν καὶ ποιεῖν αὐτὰ καὶ ἐφ᾽ ἑαυτῶν ἐᾶσαι, αὐτὸς ὑπὲρ αὐτῶν ὤν.* Die überfluthende Lebenskraft aber ist es eben, woraus dieß Schaffen hervorging, s. Ennead. V, 2, 1. *διὰ τοῦτο αὐτὸς οὐκ ὂν, γεννητὴς δὲ αὐτοῦ* (es ist selbst nichts Seiendes, aber Erzeuger desselben)· *καὶ πρώτη οἷον γένεσις αὕτη· ὂν γὰρ τέλειον τῷ μηδὲν ζητεῖν μηδὲ ἔχειν μηδὲ δεῖσθαι οἷον ὑπερεῤῥύη.* vgl. auch Steinhart in der gediegenen kleinen Schrift „Quaestiones de dialectica Plotini ratione. fascic. primus," S. 22.
b) s. Ennead. V, 1, 4 und besonders Ennead. V, 2, 1. *καὶ τὸ ὑπέρπληρες αὐτοῦ (τοῦ ἀγαθοῦ) πεποίηκεν ἄλλο, τὸ δὲ γενόμενον εἰς αὐτὸ ἐπεστράφη καὶ ἐπληρώθη καὶ ἐγένετο*

So begreift man denn auch sehr gut, wie das Gute an sich gestaltlos ist, — denn hätte es eine Gestalt, d. i. wäre es etwas in sich Beschlossenes und Umgränztes, wie wäre es dann noch unendliche Produktivität? — zugleich aber auch das ursprünglich Gestaltende, der Grund aller Gestaltungen, denn die Vernunft, die alle Ideen, alle die geistigen Gestalten der Dinge, in sich enthält, ist ja nur ein Anschauen dessen, was dem Begriffe nach höher und älter ist als sie, hier schlummern sie alle die Keimeskräfte und Samen, deren Aufgehen, Entfaltung und Gestaltung die Vernunft und die Ideen sind [a]. Hier könnte es nun wieder scheinen, als wäre es Aristoteles, von dem Plotin seinen Begriff des Guten entlehnt habe, denn was ist das Gute Plotins als die Aristotelische Möglichkeit, das Entwickelungs-fähige und bedürftige? [b] Und wer wollte läugnen, daß dieser Aristotelische Begriff den größten Einfluß auf Plotins Lehre geübt habe? Aber Plotin nahm ihn nicht als ein Fremdes auf, eine ganz neue Gestalt gewann er in seinem Geiste. Auch waren es sicher überhaupt weniger Aufgaben des Verstandes, die Plotin zu lösen sich bestrebte, auch aus einem praktischen Interesse scheint seine Philosophie nicht hervorgegangen zu sein, sondern es waren die eigenthümlichen Bedürfnisse eines tiefen Gemüthes, eines einsamen in seine eig=

πρὸς αὐτὸ βλέπον, καὶ νοῦς οὗτος· καὶ ἡ μὲν πρὸς ἐκεῖνο στάσις αὐτοῦ τὸ ὂν ἐποίησεν, ἡ δὲ πρὸς αὐτὸ θέα τὸν νοῦν· ἐπεὶ οὖν ἔστι πρὸς αὐτὸ ἵνα ἴδῃ ὁμοῦ νοῦς γίγνεται καὶ ὄν. Das Genauere s. bei Hegel Vorlesungen über die Gesch. der Philosophie, herausgegeben von Michelet, B. 3., Werke B. 15, S. 50 u. s. w. *a*) s. Ennead. VI, 7, 32. ἀρχὴ δὲ τὸ ἀνείδεον, οὐ τὸ μορφῆς δεόμενον, ἀλλ' ἀφ' οὗ πᾶσα μορφὴ νοερά. *b*) s. besonders Ennead. III, 9, 5. εἴπερ οὖν δεῖ μὴ ἓν μόνον εἶναι, ἐκέκρυπτο γὰρ ἂν ἅπαντα, μορφὴν ἐν ἐκείνῳ οὐκ ἔχοντα, οὐδ' ἂν ὑπῆρχέ τι τῶν ὄντων, στάντος ἐν αὐτῷ ἐκείνου. Und dann weiter hin: εἴπερ ἑκάστῃ φύσει τοῦτο ἔνεστι τὸ μετ' αὐτὴν ποιεῖν καὶ ἐξελίττεσθαι, οἷον σπέρματος ἔκ τινος ἀμεροῦς ἀρχῆς εἰς τέλος τὸ αἰσθητὸν ἰούσης u. s. w.

nen Tiefen sich versenkenden Geistes, die er in oft dunkler und ahnungsreich-verworrener Rede zu enthüllen sich mühte. Eben darum, weil das Gute aller, auch jeder geistigen Gestalt entbehrt, weil es unendlich ist, kein Maß und keine Größe hat, ist es fähig unendliche Sehnsucht zu erregen, unbegränzt ist die Liebe und das Verlangen, das nach ihm hin sich richtet, wie ihr Gegenstand unbegränzt ist, und die heftigste Anspannung der sehnsüchtigen Liebe in der Seele, die den mächtigen Zug nach dem Einen und Ewigen in sich empfindet, hebt die Gestalt der Seele selbst auf, nach dem Unendlichen hin sich ausdehnend dehnt sie sich selbst aus in's Unendliche, oder sie zieht sich, was nur ein anderes Symptom desselben Zustandes ist, auf das Eine gerichtet, selbst eins zu werden, mächtig in sich zusammen und wird auch so theil- und gestaltlos [a]. Diese Stimmung des Gemüthes, die Plotin mit so tiefen und wahren Worten bezeichnet, die unendliche Sehnsucht nach einem Unendlichen, ewig Unerreichbaren und Unerfaßbaren, welches aber eben deßhalb allein ein nie zu stillendes Verlangen erregen kann, sie ist es, aus der die Plotinische Philoso-

a) s. Ennead. V, 2, 1. *καὶ μὴν ὅτου ἂν ποθεινοῦ ὄντος μήτε σχῆμα μήτε μορφὴν ἔχεις λαβεῖν, ποθεινότατον καὶ ἐρασμιώτατον ἂν εἴη· οὐ γὰρ ὥρισται ἐνταῦθα ὁ ἔρως, ὅτι μηδὲ τὸ ἐρώμενον, ἀλλ' ἄπειρος ἂν εἴη ὁ τούτου ἔρως κ. τ. λ.* u. VI, 7, 34. *καὶ οὐκ ἔτι θαυμάσομεν, τὸ τοὺς δεινοὺς πόθους παρέχον εἰ πάντη ἀπήλλακται καὶ μορφῆς νοητῆς· ἐπεὶ καὶ ψυχὴ ὅταν αὐτοῦ ἔρωτα σύντονον λάβῃ, ἀποτίθεται πᾶσαν ἣν ἔχει μορφὴν, καὶ εἴτις ἂν καὶ νοητοῦ ᾖ ἐν αὐτῇ.* vgl. auch Ennead. VI, 7, 33, wonach die wahre Liebe entsteht, nicht so lange man das sieht, was man liebt, sondern wenn man fern von ihm ist und *ἐν αὑτῷ ποιήσῃ τύπον ἐν ἀμερεῖ ψυχῇ.* Das *εἶδος* also ist das Liebeerzeugende, nicht die *ὕλη*; nun aber kommt dieß der Materie von der Seele, die Seele selbst also ist noch mehr *εἶδος* und liebenswerth, in noch höherem Grade ist es der *νοῦς*, der Ursprung aller Gestalt aber und das vor Allem Liebenswerthe ist das Eine, das Gestaltlose; wessen Liebe also auf dieß gerichtet ist, der muß sich noch vielmehr in sich eine rein geistige Idee von ihm erzeugen in ungetheilter Seele.

phie geboren wurde, und eben darin, daß sie aus einem unendlichen und auf ein Unendliches gerichteten, deßhalb nie sich selbst vollkommen zu begreifen fähigen Verlangen des Gemüthes geboren ist, liegt der Grund ihrer eignen Unergründlichkeit, ihres mystischen Charakters. So begreift man denn wohl, wie das, was bei Aristoteles das Unterste und Unvollkommenste ist, hier als das Erste und Höchste gefaßt werden konnte, was natürlich nur dadurch geschehen konnte, daß eine Seite des Begriffes von Plotin hervorgehoben wurde, die Aristoteles wenig oder gar nicht berücksichtigte, daß nehmlich jenes verborgene Gähren und Keimen gegen alle in sich vollendete Thätigkeit durchaus inkommensurabel sich verhält, daß es mit seiner ursprünglichen Fülle und Unendlichkeit immer über jene hinausgeht und so als das Reichere, Unbeschränktere und Freiere auch wohl den Vorrang vor jener in Anspruch nehmen kann. Wie weit aber auf diesem Wege Plotin von Plato sich entfernen mußte, wie wenig namentlich das Gute Plotins von dem Guten Platos noch an sich haben konnte, wird uns nun auch einleuchten. Bei Plato ist das Gute, und dieß sind die ersten und wesentlichsten Prädikate desselben, nicht nur Maß, sondern auch das Maßhaltende [a], bei Plotin dagegen ist es zwar der Grund alles Maßes wie aller Begränzung [b] und Gestaltung, in sich aber ist es durchaus unbegränzt, maß- und gestaltlos, nicht bedürftig des Maßes und der Gestalt, denn es erzeugt ja aus sich heraus alles Maß und alle Gestalten, sondern erhaben über Maß und Gestalt, eben weil es ihr Grund ist.

a) s. Theil 1 dieser Schrift, S. 63. *b*) Das Begränzte gehört zur Ordnung des Guten, das Gränzenlose zu der des Bösen s. Ennead. III, 5, 1.; das Gute selbst aber ist nicht begränzt (s. Ennead. VI, 7, 32), da es keine Größe, keine Gestalt und kein Maß hat, eben so wenig indeß kann es als gränzenlos, d. i. der Gränze ermangelnd (ἀόριστον), bezeichnet werden, denn es ist ja im Gegentheil das Princip aller Begränzung und kann eben nur deßwegen, weil alle Begränzung, erst aus ihm hervorgeht, nicht selbst schon begränzt sein.

Aber wie, entfernen wir uns hier nicht ganz von dem Wege, den wir zu verfolgen haben, indem wir von dem Guten Plotins ausführlich handeln, während wir von dem Schönen allein handeln sollten? Denn wenn auch in der obenbehandelten wie in einigen anderen Stellen Plotin das Gute und das Schöne als identisch behandelt, so scheint er doch in anderen Stellen von der vollkommenen Einheit Beider wieder nichts wissen zu wollen, und es möchte wohl vielleicht mit der Identität des Guten und Schönen bei ihm nicht mehr auf sich haben als bei Plato, der doch zugleich das Schöne weit unter das Gute setzt und es nur als ein nicht einmal grundwesentliches Merkmal desselben behandelt. So lehrt ja doch auch Plotin ausdrücklich, daß das Gute selbst nicht schön sein wolle, sondern das erste Schöne, überhaupt das an sich Schöne sei die Vernunft [a], nach einer andern Stelle aber ist es das Seiende, und in wie weit etwas wahrhaft i s t, ist es schön, in wie weit es schön ist, hat es wahrhaftes Sein [b], zwei Bestimmungen, die durchaus in keinem Widerstreite mit einander stehn, denn in dem Seienden ist ja durchaus nichts Anderes enthalten als in der Vernunft, nur die Form, in der etwas hier ist und dort ist, ist verschieden.

Wer kann nach so entschiedenen Aussprüchen noch daran zweifeln, daß das Gute selbst bei Plotin nicht zugleich das Schöne, ja überhaupt gar nicht schön ist, wenn er es auch ungenau bisweilen so nennt? Aber das Gute ist bei ihm der Grund, weßhalb etwas schön ist, es ist das Überschöne, die über alle Schönheit hinausgehende Schönheit, das

a) s. Ennead. V, 8, 8. Der νοῦς πρώτως καλὸν κ. τ. λ., τὸ πρὸ αὐτοῦ οὐδὲ καλὸν ἐθέλει εἶναι. b) s. Ennead. VI, 8, 9. ποῦ γὰρ ἂν εἴη τὸ καλὸν, ἀποστερηθὲν τοῦ εἶναι; ποῦ δ' ἂν ἡ οὐσία τοῦ καλὸν εἶναι ἐστερημένη; ἐν τῷ γὰρ ἀπολειφθῆναι τοῦ καλοῦ ἐκλείπει καὶ τῇ οὐσίᾳ· διὸ καὶ τὸ εἶναι ποθεινόν ἐστιν, ὅτι ταὐτὸ τῷ καλῷ, καὶ τὸ καλὸν ἐράσμιον, ὅτι τῷ εἶναι· πότερον δὲ ποτέρου αἴτιον τί χρὴ ζητεῖν, οὔσης τῆς φύσεως μιᾶς;

schönheiterzeugende Schöne es ist das, was bewirkt, daß das Schöne so überschwengliche Liebe und Bewunderung in uns erregt, die Blüte und die Kraft des Schönen, ohne die es todt wäre und wirkungslos, mit einem Worte der Reiz des Schönen [a]. Schön für sich selbst ist allerdings erst das, was bereits Gestalt und festes Dasein gewonnen hat, aber nur deßhalb entzündet es mich zu so heftiger Liebe und Sehnsucht, weil durch die Gestalt das treibende, quellende Leben, welches sie hervorgebracht hat, mir zur Anschauung kommt [b]; je näher daher die Dinge stehn diesem Urquell, aus dem sie hervorgegangen, um desto mehr haben sie Theil an der Schönheit, um desto heftigere Liebe sind sie zu erregen fähig, am liebenswerthesten also ist die Vernunft und die Ideen, denn nicht gesondert sind sie von der göttlichen Vernunft wie bei Plato, sondern sie sind die Vernunft selbst, in sofern sie sich selbst denkt und erkennt [c]; in ihnen nehmlich prägt sich die gestaltende Kraft in vollkommenster Reinheit aus, und ihr vollkommenstes, ungehemmtes Walten erkenne ich in ihnen; weniger schon ist es die Seele, die entsteht, indem das Vernünftige mit der Materie sich verbindet, noch weniger die Körperwelt, welche indeß doch wegen des von der Seele der Materie aufgedrückten Gepräges in gewissem Grade immer noch dazu fähig ist Liebe zu erregen. Durchweg also ist es das geistige Leben, welches in den Dingen waltet, was sie schön und wahrhaft liebenswerth macht, und je näher dieß Leben seinem Urquell ist, je reiner von der

a) s. Ennead. VI, 7, 32. *κάλλος ὑπὲρ κάλλος, δύναμις παντὸς καλοῦ καὶ ἄνθος ἐστὶ, κάλλος καλλοποιὸν τῇ παρ᾽ αὐτοῦ περιουσίᾳ τοῦ κάλλους*. c. 33 heißt es *τὸ ὄντως ἢ τὸ ὑπέρκαλον*. b) s. eben da c. 33. *τὸ γὰρ ἴχνος τοῦ ἀμόρφου μορφή*. c) s. Hegel a. a. O. S. 53, vgl. auch S. 13., wo die Idee der Neuplatoniker von dem Denken, das sich selbst denkt und so die Welt der Ideen bildet, nach ihrer ganzen Bedeutsamkeit tiefsinnig gewürdigt wird. Auch über das Verhältniß dieser Idee zu der Platonischen Ideenlehre empfängt man dort die trefflichste Belehrung.

trüben Beimischung der Materie, des Gestaltlosen, bis zu dem die gestaltende Kraft nicht hindurchgedrungen, des im Raume Ausgedehnten und Zerstreuten, des entschiedensten Gegensatzes des Guten und Einen, welches gestaltlos ist wegen Überfülle der gestaltenden Kraft wie jenes wegen des Mangels derselben, je kräftiger es beherrscht die Materie, in sofern es nun einmal eine Gemeinschaft mit ihr eingegangen, um desto größer ist seine Schönheit, seine Liebenswürdigkeit. Auch hier wieder erkennen wir die vollkommne Unabhängigkeit Plotin's von Plato. Allerdings wird bei beiden alles einzele Schöne nur dadurch schön, daß sich ein Höheres, Vollkommneres in ihm offenbart. Aber bei Plato haben dieß die schönen Dinge mit allen anderen Dingen gemein, sie sind schön, in sofern sie am Begriffe der Schönheit Theil haben, dem doch kein Ding je ganz gleich kommt; aber daß überhaupt immer das schön ist, was Ideen so rein und vollkommen als es möglich ist in sich ausgeprägt enthält, daß alle sinnliche Schönheit aus dem Übergewicht, welches das Geistige, das Ideale über den sinnlichen Stoff habe, hervorgeht, das konnte Plato bei seiner Auffassung der Ideen, nach der sie eins mit den abstrakten Begriffsformen sind, unmöglich behaupten, eben so wenig wie er die Schönheit der Ideen selbst noch, wie Plotin, aus einem Höheren, einer erst in Wahrheit Schönheit erzeugenden Schönheit herleiten konnte. Daher konnte auch Plato das wahre Sinnlichschöne in den ebenmäßig geformten Figuren, der Kugel, dem Kubus u. s. w. suchen [a], die Plotin als alles geistigen Gehaltes ermangelnd schwerlich wahrhaft schön finden konnte. Durch diesen realeren Begriff nun des Schönen, der bei Plotin herrscht, werden auch alle die Wirkungen des Schönen, von denen schon Plato in so begeisterter Rede spricht, weit erklärlicher als durch Platos Bestimmungen des Wesens desselben, ich meine das Staunen, die Verzückung, die Schauer, welche es

a) s. Theil 1 dieser Schrift S. 73.

in empfänglichen Gemüthern hervorbringt. Nur in ihm leuchtet ja ein Strahl des höheren Lebens, des ewigen Urlichtes hinein in die unteren, trüberen Regionen, wie sollte es da nicht Staunen und Verzückung hervorzubringen im Stande sein? Nicht als wenn nur so das Gute sich uns zu offenbaren vermöchte, eine doppelte Art, wie das Gute sich uns nahet, gibt es. Als Schönes erscheint es den wachen Sinnen, der klaren Erkenntniß, und dann wirkt es, weil es uns gegenübertritt wie ein Fremdes, Staunen und heftige Liebesregung, aber so erscheint es nur selten und nicht Allen erscheint es so, und wem es erscheint, den blendet es mehr als daß es ihn erquickte und befriedigte, denn es ist hier in eine fremde Gestalt gebannt, die es fesselt, daß es nicht in uns hinüberfließen kann; dagegen aber gibt es auch eine stille Allgegenwart des Guten, der ewig schaffenden und erzeugenden Kraft, das ist eine milde und sanfte und freundliche Gegenwart, und so nahet es auch den Schlafenden; da ist es ein stiller Zug der Seele nach dem Guten hin, den wir, so daß wir uns dessen kaum bewußt sind, empfinden; in diese Liebe, in dieß Verlangen mischet sich nichts von Schmerz ein, während die heftigere Lust, die wir bei dem Gewahrwerden des Schönen empfinden, immer mit Schmerzen vermischt ist, wie denn die Liebe zu dem Schönen sich grade eben so verhält zu der Liebe zum Guten, wie die Liebe zu einer Geliebten zu der ruhigen und leidenschaftslosen gegen einen Vater [4].

Mit diesen Ideen nun Plotins vom Guten und von der Schönheit steht auch das, was er über die Kunst lehrt, im innigsten Zusammenhange [a]. Natürlich war es die schaffende und bildende Kraft in dem Künst-

a) Es ist interessant wahrzunehmen, wie Ideen, die bei den Zeitgenossen Plotins gewiß wenig Anklang fanden, nach mehr als tausend Jahren einem der größten Dichter ein Labsal in den Tagen seines Alters geworden sind, s. Göthes Briefwechsel mit Zelter, B. 1, S. 190.

ler, die am meisten seine Aufmerksamkeit erregte, denn wo konnte er wohl ein entsprechenderes Gegenbild finden für das Gute, das gestaltlos ist und doch der Grund aller Gestaltung, das ein Maßloses und Unendliches ist, aber sich beschränken und begränzen muß, sobald es wirklich producirt, als in dem Geiste des Künstlers, wenn noch dunkle, aber desto mächtigere Ideen zu neuen Werken in ihm gähren und treiben, ja es konnte ein solcher Zustand fast als eine empirische Bewährung der spekulativen Idee des Philosophen gelten.

Freilich stehen in einer Hinsicht alle Werke der Kunst den Werken der Natur auch nach Plotin entschieden nach, ja grade seiner Lehre mußte sich das Übergewicht, welches in diesem Betracht die Natur über die Kunst hat, am fühlbarsten machen. Auf dem lebendigen Antlitze, sagt Plotin, leuchtet der Strahl der Schönheit, auf dem todten aber ruht, auch wenn es seine Gestalt noch nicht verändert hat, auch wenn die Züge nicht verzerrt sind, nur noch eine Spur des früheren Reizes, und eben so verhält es sich mit der Schönheit eines Bildnisses, so daß der minder schöne lebendige Mensch doch für schöner zu achten ist als der schönere nur in einem Bildniß erscheinende; der Reiz des Lebens, des aus lebendiger, geistiger Erregung hervorgehenden wechselnden Ausdrucks der Züge ist ja das Wesentlichste bei der Schönheit, nicht das bloße Ebenmaß der Gliedmaßen und der Gesichtsbildung [a]. Nachstehen also werden die

a) s. Ennead. VI, 7, 22. *διὸ καὶ ἐνταῦθα φατέον μᾶλλον τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ τῇ συμμετρίᾳ ἐπιλαμπόμενον ἢ τὴν συμμετρίαν εἶναι καὶ τοῦτο εἶναι τὸ ἐράσμιον. διὰ τί γὰρ ἐπὶ μὲν ζῶντος προσώπου μᾶλλον τὸ φέγγος τοῦ καλοῦ, ἴχνος δὲ ἐπὶ τεθνηκότος, καὶ μήπω τοῦ προσώπου ταῖς σαρξὶ καὶ ταῖς συμμετρίαις μεμερισμένου,* (d. i. wenn auch die Züge noch nicht unkenntlich werden, ihr Ebenmaß noch nicht zerstört ist, indem das Fleisch in Verwesung übergeht) *καὶ τῶν ἀγαλμάτων δὲ τὰ ζωτικώτερα καλλίω, κἂν συμμετρότερα τὰ ἕτερα ᾖ, καὶ αἰσχίων ζῶν καλλίων τοῦ ἐν ἀγάλματι καλοῦ, ἢ ὅτι τοδὶ ἐφετὸν μᾶλλον* (d. i. welchen anderen

Werke der bildenden Künste, denn von ihnen kann hier eigentlich doch nur allein die Rede sein, denen der Natur allerdings, indeß wird der wahre Künstler doch wenigstens der Natur so nahe als möglich zu kommen suchen, indem er es für noch weit wichtiger halten wird Leben und Seele seinen Bildnissen so weit es möglich ist mitzutheilen, als die Schönheit, die im Ebenmaße beruht, ihnen zu geben. aber in anderer Beziehung können die Werke der Kunst auch wieder über die der Natur sich erheben. Freilich wenn die Kunst nur die Werke der Natur ihrer äußeren Gestalt nach nachbildet, so thut sie nichts Besonderes; dann sind ihre Werke nur Scheinbilder von Scheinbildern, denn der Körper selbst ist ja nur ein Scheinbild des Geistigen, aber der Künstler kann sich auch unmittelbar zu den Begriffen erheben, nach denen die Natur selbst geschaffen hat, und so kann er auch wohl leicht ergänzen, was in den Bildungen der Natur zu mangeln scheint; alsdann nun ahmt er nicht mehr die Natur nach, sondern das, was die Natur auch nachahmt; dann aber trägt überhaupt der echte Künstler den lebendigen Begriff des Schönen und eine schaffende Kraft in sich selbst, und vermöge dessen vermag er auch ganz Neues zu schaffen, er bildet Götter, Charitinnen und Musen, ja den höchsten Gott bloß nach der inneren Idee, die er von ihnen in sich erzeugt. Wie schön aber auch, wie vollkommen auch das Kunstwerk sein mag, das ein solcher Künstler hervorbringt, immer ist das bei Weitem Schönere und Höhere noch die Idee, nach der er schafft, und auf sie, auf das Urbild sollte eigentlich unsere Bewunderung sich richten; denn wenn schon der bis in's Einzelste ausgebildete, den Foderungen des bestimmten Stoffes und anderen äußeren Bedingungen angepaßte Entwurf zu der Statue, wie er im Kopfe des Meisters sich gebildet hat, immer

Grund hat dieß Alles, als weil das lebendige Schöne mehr Gegenstand des Verlangens ist), *τοῦτο δ᾽ ὅτι ἀγαθοειδέστερον κ.τ.λ.* Ähnliche, nur nicht so schöne und tiefe Worte, spricht Plutarch in dem Fragmente *ὑπὲρ κάλλους*, 2.

noch weit schöner und vollkommner ist als die Statue selbst, in der er sich darstellt, wie er ja schon als in sich eins und beisammenbleibend gewaltiger und von höherer Schönheit sein muß als das im Raume Zerstreute, der sich gleichsam zerdehnende, so von sich selbst fortwährend abfallende und natürlich an Kraft unendlich verlierende Begriff, ganz abgesehn von den Hemmungen, die noch durch die Beschaffenheit des Materials dem vollkommenen Gelingen der Ausführung entgegentreten können: um wie viel mehr muß die ursprüngliche, noch ganz freie und urkräftige Idee, wie sie, frisch aus der Kunst und dem Geiste des Künstlers entsprungen, noch mit unbeschränkter Triebkraft waltet, an lebendiger Schönheit das Werk, in dem sie sich ausprägen soll, übertreffen [a] 5.

Dieß ist die tiefsinnige Lehre des erhabenen Plotin von dem Schönen in der Kunst, eine Lehre, die, wie die Andeutungen Ciceros, die Werke der Kunst als Abbilder von Ideen betrachtet, den Begriff der Kunstideen aber offenbar unendlich tiefer und wahrer zugleich auffaßt und schärfer ausprägt als jene, weßhalb denn auch eben nur Plotin der wahre Urheber der Lehre von der Idealität der Kunst genannt zu werden verdiente. Wie sehr hätte der große Denker es verdient in einem besseren Zeitalter, in einer Blütezeit der Kunst, in der er seine erhabnen Ideen auch verwirklicht hätte sehen können, zu leben. Aber sein Geist sollte eben hindeuten auf eine ferne Zukunft, und wenn er es nicht undeutlich der Kunst zur Hauptaufgabe macht die Seele darzustellen, wie sie im Blicke des Auges sich darstellt, wenn er in das geheime Wesen des Lichtes so tief eingedrungen ist, daß er einen Sieg des Geistigen über die Materie, das

a) s. Ennead. V, 8, 1. Ein εἴδωλον εἰδώλου nannte Plotin das Porträt, welches genau die äußere Gestalt des Körpers eines bestimmten Menschen wiedergibt, und wollte deßhalb selbst nicht porträtirt werden, s. Porphyrius in der der Basler Ausg. vorgedruckten vita Plotini.

Massenhafte und darum auch Dunkle und Trübe, in ihm erkennt, und darum eine höhere Schönheit, als sonst irgend der Materie zukomme, in ihm erscheinen läßt, so läßt sich auch in diesen Ideen das Ahnungsreiche nicht verkennen, wenn man erwägt, wie die Kunst, die allein diese Aufgaben lösen kann, die Malerei, weit mehr der neueren Zeit angehört als dem Alterthume, das, seinem Genius folgend, sich immer mehr zur Plastik hinneigen mußte.

Nahe verwandt nun mit der erhabenen Ansicht von der Kunst, mit der der göttliche Plotin uns überraschte, ist die eines des merkwürdigsten unter den sophistischen Schriftstellern des 3ten Jahrhunderts, des älteren Philostratus, ja noch entschiedener spricht sich die neue Richtung der Kunstbetrachtung in ihm aus, als bei Plotin. Nicht nur als einen einsichtigen Kenner von Gemälden nehmlich zeigt sich uns dieser Schriftsteller, wie wir ihn in seiner bekannten Schilderung einer seiner Angabe nach [a] zu Neapel aufbewahrten Gemäldesammlung kennen lernen, auch allgemeinere ästhetische Bemerkungen von hoher Bedeutung finden wir in seinen Schriften, vor Allem in der sonst so wunderlichen Lebensbeschreibung des Apollonius, die er gewiß nur theilweise aus der Quelle, die er benutzt haben will, schöpfte [b]. Hier ist es, wo er, der erste unter den Alten, die Phantasie in Bezug auf die Kunst in ihre vollen Rechte einsetzt; wo er über die Bedeutung dieser Geisteskraft als eines schöpferischen Vermögens, von dem das Höchste in der

a) Ob jene Neapolitanische Gemäldesammlung wirklich vorhanden war oder bloß von dem Sophisten fingirt, möchte wohl noch immer als unausgemittelt zu betrachten sein, s. Jacobs vermischte Schriften, Th. 3, S. 410. *b*) vgl. über dieß seltsame Buch Schöll Gesch. der gr. Literatur übersetzt von Pinder, B. 2, S. 502. Die Kunstbetrachtungen darin möchten doch wohl meist auf Rechnung des Sophisten selbst zu schreiben sein.

Kunst ausgehe, sich auf das klarste ausspricht. In einem Gespräche nehmlich mit dem Ägyptier Thespesion über die Bildung der Götter bei den Ägyptiern und bei den Griechen [a] sucht Apollonius die Behauptung, daß die Griechen die Götter, wie es sich gehöre, gebildet hätten, während die Thiergestalt der Götter bei den Ägyptiern mehr als eine Verhöhnung der Gottheit denn als ein Zeichen wahrhaften Glaubens an sie zu betrachten sei, auf folgende Weise zu stützen: ein Phidias und Praxiteles und die ihnen ähnlichen Künstler wären zwar nicht in den Himmel emporgestiegen und hätten hier die Gestalten der Götter abgebildet, aber es gebe ja auch noch einen anderen Ursprung der Werke der bildenden Kunst als den aus der Nachahmung. Die Nachahmung nehmlich könne freilich nur das bilden, was sie gesehn, die Phantasie aber, die bei weitem weisere Werkmeisterin, stelle auch das dar, was sie nicht gesehn, indem sie eine Annahme darüber sich bilde nach Berücksichtigung des Wirklichen. Und auch den Vorzug habe diese weisere Künstlerin vor der Nachahmung, daß auf sie nicht wie auf jene die Gegenstände betäubend einwirkten und dadurch ihre Thätigkeit störten und zerstörten (wie die wirkliche Erscheinung eines Gottes auf uns einwirken müßte), sondern ohne sich verwirren und betäuben zu lassen, dringe sie los auf das, dessen Idee sie sich vorgebildet [b]. So

a) s. Apollonii vita VI, 19 in Philostr. Op. ed. Olearius. *b*) s. ebenda *μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδὲν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο.* Daß übrigens Philostratus oder Apollonius selbst sich dessen auch vollkommen bewußt war, daß eine ganz neue Ansicht der künstlerischen Thätigkeit hier von ihm ausgehe, davon zeugt die Art, wie diese Ideen mitgetheilt werden, auf das deutlichste. Die Phidiasse u. s. w. sind doch nicht in die Himmel gestiegen, um dort die Götter abzubilden, fragt Thespesion, und *ἢ τί ἕτερον ἦν, ὃ ἐφίστη αὐτοὺς τῷ πλάττειν;* fährt er fort; auf die Antwort des Apollonius aber „*ἕτερον καὶ μεστόν γε σοφίας πρᾶγμα,*“ fragt er wieder verwundert: *ποῖον;* und „*οὐ γὰρ ἄν τι παρὰ τὴν μίμησιν εἴποις*“ fügt er zuversicht=

müsse man denn, um ein Bild vom Zeus zu entwerfen, ihn im Geiste schauen mit dem Himmel und den Jahreszeiten und den Gestirnen, und, wenn man die Athene im Bilde darstellen wolle, Schlachtfelder und Weisheit und Künste in seinen Geist aufnehmen und wie sie aus Zeus Haupt entsprungen sei. Der Idee also des darzustellenden Gegenstandes, dieß ist die Meinung, die Apollonius hier ausspricht, müsse der Geist des Künstlers sich bemächtigen und, wie sie es fodere, denselben darstellen. Räumt nun aber auch hiermit Apollonius der Phantasie den Vorzug vor der Nachahmung ein, so will er doch damit die Nachahmung keineswegs für unnütz bei der künstlerischen Thätigkeit erklären. Vielmehr wirkt bei ihm die Nachahmung alles Das, was wir die reproduktive Einbildungskraft wirken lassen und auch noch mehr als diese, worüber uns ein Gespräch des Philostratischen Apollonius mit seinem Freunde Damis, demselben, welcher als Hauptquelle des Philostratus zu betrachten ist, ausführlich belehrt. Es ist nehmlich die innerliche, geistige Nachahmung, welche hier als die Grundlage aller nachbildenden Thätigkeit hervorgehoben und deren Wesen näher beschrieben wird [a]. Indem nehmlich zuerst Apollonius das feststellt, daß die Kunst des Malers mehr wolle, als bloß die Farben auf eine gefällige Weise mischen, daß sie etwas nachbilden wolle, sei es nun einen Hund, ein Pferd oder was sonst [b], so

lich hinzu. Indeß konnten immer ähnliche Ansichten auch sonst schon in jenem Zeitalter hie und da zum Vorscheine gekommen sein. Deutet doch selbst die so närrisch klingende Notiz von der Tochter des Nicarchus, Phantasia, zu Memphis, aus deren Gesängen Homer seine Ilias und Odyssee entnommen habe, in des Mythographen Ptolemäus abenteuerlicher *καινὴ ἱστορία* auf so etwas hin. s. Photii biblioth. ex recens. J. Bekkeri, n. 190, T. 1, p. 151. vgl. Fabric. bibl. Gr. ed. Harles., Vol. 1, p. 208 u. 9. *a*) l. c. II, 22. *b*) vgl. Arist. Poet. 6, 17. *εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειε καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα*, d. i. als wenn er ein wirkliches Bild, das einen Gegenstand uns vor Augen stellt, auch

knüpft sich daran die Frage, ob denn, wenn die Nachbildung gewisser Gestalten also das Werk der Malerei sei, auch die Erscheinungen am Himmel, an den seltsam zerrissenen Wolken, die Centauren, Tragelaphen, Wölfe und Pferde, die wir da erblicken, als Werke einer nachbildenden Kunst, als eine göttliche Malerei zu betrachten wären, so daß die Gottheit bisweilen ihren geflügelten Wagen verließe, auf dem sie umherfahre, die göttlichen und menschlichen Dinge anordnend, und sich hinsetze, um sich an einem Spiele zu ergetzen, das dem der Kinder ähnlich wäre, die im Sande Figuren bilden. Wenn nun diese Vorstellung, weil sie eine unwürdige Idee von der Gottheit erwecke, verworfen werden müsse, wenn also die Wolken nicht nach Gottes Absicht und besonderer Veranstaltung diese Gestalten annehmen könnten, sondern in der That, ohne einen bestimmten Charakter und eine besondere Bedeutung anzunehmen, wie es komme, durch den Himmel einherjagten, so müßten wir, die wir diese Gestalten zu sehen glaubten, vermöge des uns eingebornen Nachahmungstriebes das Wahrgenommene umbildend, die Urheber aller dieser Gestaltungen sein [a]. Dar-

auf die allereinfachste Weise, nur Weiß auf Schwarz auftragend, uns darstellte. Entschiedener noch spricht Philostratus: *μίμησις ἡ γραφική· εἰ γὰρ μὴ τοῦτο πράττοι, γελοία δόξει χρώματα ποιοῦσα εὐηθῶς.* Man sieht, daß Kants Farbenkunst, die er kühn der Musik an die Seite stellt (s. dessen Kritik der Urtheilskraft, 3te Aufl. Berlin **1799**, S. **211**), vor den Augen des Alterthums schwerlich Gnade gefunden haben würde. Unter die nachahmenden Künste wenigstens würden sie sie wohl nicht aufgenommen haben, denn wenn sie Sinnliches auf keine Weise nachahmt, so würde doch auch der geistige Ausdruck, der etwa in ihren Kompositionen liegen könnte, weder die Klarheit und Bestimmtheit haben, wie in den Werken der bildenden Künste und der Poesie, noch das Mächtige und Ergreifende wie in den Dichtungen der Tonkunst; worauf also wollte sie ihre Ansprüche auf Gleichstellung mit diesen Künsten gründen?   *a) ἀλλὰ μὴ τοῦτο βούλει λέγειν, τοσαῦτα μὲν ἄσημά τε καὶ ὡς ἔτυχε διὰ τοῦ οὐρανοῦ φέρεσθαι, τόγε ἐπὶ τῷ θεῷ. ἡμᾶς δὲ φύσει τὸ μιμητικὸν ἔχοντας ἀναῤῥυθμίζειν τε αὐτὰ καὶ ποιεῖν;*

aus schiene sich denn zu ergeben, daß es eine doppelte Nachahmungskunst gebe; die eine nehmlich sei von der Art, daß sie mit der Hand und mit dem Geiste nachahme, — dieß wäre die Malerei, — die andere sei die, durch welche wir eben den Wolken Gestalten gäben, die sie in der Wirklichkeit gar nicht hätten, diese bilde allein durch den Geist nach. Im Grunde sei dieß aber eigentlich nicht sowohl eine doppelte Art von Nachahmung, sondern diese, die innerliche Nachahmung, sei nur ein Theil von jener; denn innerlich bilde die Dinge auch einer nach, der vom Malen gar nichts verstehe [a], zu der vollkommeneren Nachbildung des Malers aber gehöre nicht bloß die natürliche Anlage zum Nachbilden, die nicht leicht einem Menschen von der Natur ganz versagt sei, sondern sie sei zugleich ein Werk der Kunst, eben so wie auch die Plastik, indem man auch die Farben zu behandeln und den Malergriffel zu führen verstehen muß, wenn das innerlich Geschaute auch zur äußeren Erscheinung kommen soll [b]. Daß aber die Fähigkeit des innerlichen

a) *τὴν δ' ἑτέραν ἐκείνης μόριον* (nehmlich *ἡγεῖσθαι προσήκει*), *ἐπειδὴ ξυνίησι μὲν καὶ μιμεῖται τῷ νῷ καὶ μὴ γραφικός τις ὤν, τῇ χειρὶ δὲ οὐκ ἂν εἰς τὸ γράφειν αὐτὰ χρήσαιτο· ἆρα, ἔφη, ὦ Δάμι, πεπηρωμένος τὴν χεῖρα ὑπὸ πληγῆς τινὸς ἢ νόσου;* (d. i. also wohl weil er vielleicht an der Hand verstümmelt ist durch eine Verwundung oder eine Krankheit?) *Μὰ Δί', εἶπεν· ἀλλ' ὑπὸ τοῦ μήτε γραφίδος τινὸς ἧφθαι κ. τ. λ.* Man denkt hier an Lessings Maler Conti, der das innere Malen zu dem äußeren Malen nicht ganz in dasselbe Verhältniß zu setzen scheint, wenn er sagt „Raphael wäre das größte malerische Genie gewesen, auch wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden." In der That unterscheidet wohl zunächst schon eben das reichste Maß jener inneren Bildungskraft den Maler von den übrigen Menschen, das Malerauge will mehr sagen als die Malerhand. *b*) Indeß nennt auch dieß innerliche Nachbilden Philostratus an einer Stelle schon ein Malen (man denke an Plato's *ζωγράφος* Th. 1. d. Schr. S. 42). Den verweilenden Künstler-Blick nehmlich, mit dem Apollonius die ganze Gestalt eines schönen und eiteln, von schönen Frauen umschmeichelten Jünglings mißt und mustert, nennt er sehr bezeichnend ein *ζωγραφεῖν* des Jünglings. Vgl. auch die hierzu von Olea-

Nachbildens in der That nicht der Künstler allein besitze, das bezeugt nach Apollonius auch der Eindruck, welchen solche Bilder, die gleichsam nur eine Andeutung des äußeren Ansehens dessen, was sie darstellen, enthalten, auf den unterrichteten Beschauer zu machen pflegen. Der Maler nehmlich wirkt doch nicht allein durch die Farben, sondern auch eine einzige Farbe genügte den Älteren, ja auch die farblosen Bilder, in denen bloß Licht und Schatten unterschieden sind, sind als Werke der Malerei zu betrachten, denn auch in ihnen stellen sich Ähnlichkeit, Gestalt, Verstand und Gemüthsbewegungen dar [a]. Gleichwohl sind sie farblos, und bezeichnen weder das in den Adern rinnende Blut noch den eigenthümlichen Farbenschimmer des Hauptthaars und des Bartes; auch ganz verschiedenfarbige Menschen würden sich in ihnen also durch die Farbe von einander nicht unterscheiden. Es male nun aber jemand auf diese Weise einen dunkelfarbigen Inder, er male ihn mit weißen Strichen, dessenungeachtet wird er uns schwarz erscheinen. Das Charakteristische der Gesichtsbildung nehmlich, die aufgestülpte Nase, die emporgerichteten Locken und das übermäßig große Kinn und nächstdem auch noch der Ausdruck des Gesichts, das Dumpfe und Betäubte, was sich darin ausspreche, würden schwarz machen, was wir sähen [b], wenn wir nehmlich mit Verstand sähen; dann nehmlich würden wir leicht im Geiste das Fehlende aus dem Vor-

rius angeführte Parallelstelle. Ähnlich heißt es imagg. II, 17, bei Beschreibung des Bildes einer Bacchantinn: *ἡ Βάκχη τοῦ Διονύσου ἐρῶσα ἀνατυποῦται αὐτόν τε καὶ ἀναγράφει καὶ ὁρᾷ μὴ παρόντα*, nur daß hier der freieren Thätigkeit, durch die wir Abwesendes uns vorstellen, eine solche Energie (die sie bei manchen Menschen und namentlich in gewissen Gemüthszuständen auch wirklich hat) beigelegt wird. *a*) s. über diese Art von Bildern, bloß schattirte Figuren, die *μονοτρόπως ξυντιθέμενα*, wie sie Philostratus nennt, K. O. Müller Archäologie der Kunst 2te Aufl. S. 429. und Böttiger Archäologie der Malerei, S. 153. *b*) *τὸ γὰρ ὑπόσιμον τῆς ῥινὸς καὶ οἱ ὀρθοὶ βόστρυχοι καὶ ἡ περιττὴ γένυς καὶ ἡ περὶ τοῖς οἷον ἔκπληξις μελαίνει τὸ ὁρώμενον καὶ Ἰνδὸν ὑπογράφει.*

handenen zu ergänzen wissen, und der ganze Inder würde gleichsam lebendig vor uns stehen. Und so wird es überhaupt immer zum wahren Genusse eines Kunstwerkes erfoderlich sein, daß wir eine lebendige Idee von dem dargestellten Gegenstande uns innerlich bilden, daß wir, während wir das äußere Bild betrachten, den Gegenstand auch ein inneres Leben in uns gewinnen lassen, und nicht nur ein gemaltes Pferd oder Rind z. B. wird uns erst dann recht gefallen, wenn wir zugleich innerlich eine Vorstellung uns bilden von einem solchen Thiere, wie es leibt und lebt, sondern auch den gegen sich selbst wüthenden Ajax eines Timomachus wird wahrhaft nur der bewundern, der selbst vom Ajax ein Bild in seinem Geiste zu gewinnen sucht und von seinem Zustande, wie er wohl möge gewesen sein, da er nach Niedermetzelung der Heerden verzweifelnd dagesessen habe mit dem Entschlusse sich selbst zu tödten. Alles dieß nun geschieht nach Philostratus vermittelst jener innerlichen Nachahmungskunst, die die Natur selbst dem Menschen gegeben hat. Wie aber? unterscheidet sich denn eine solche Nachahmungskunst noch irgendwie von jener schöpferischen Thätigkeit der Phantasie, die doch in der obenangeführten Stelle Philostratus von der nachahmenden Thätigkeit gänzlich absonderte? Entwerfen wir doch auch durch die innerliche Nachahmungskunst nach ihm Bilder von Gegenständen, die wir nicht nur nicht sehen, sondern die auch gar nicht existiren, wie wir in den Gestalten der Wolken auch Tragelaphen und Centauren, Wesen der Phantasieenwelt, zu erkennen glauben. Nicht schwer ist es diesem Einwurfe zu begegnen. Diese Wesen nehmlich sind doch nicht Gebilde unserer schaffenden Phantasie, und indem wir ihr Bild in den Wolken zu erblicken glauben, reproduciren wir doch nur Vorstellungen, die in unserem Geiste schon ihre feste Gestalt haben, und bilden die Erscheinung innerlich nach Maßgabe derselben um. Eine Thätigkeit der dichtenden Einbildungskraft also werden wir allerdings auch hierin erkennen, aber doch

keine schöpferische Thätigkeit im höheren Sinne. Und auch das Bild, das wir, eine Statue des Ajax betrachtend, vom Ajax uns innerlich entwerfen, ist doch mit der Idee, die ein Phidias von dem Olympier Zeus sich bildet, nicht zu vergleichen. Unser innerliches Bilden ist hier im Wesentlichen immer nur ein Nachbilden, das äußere Bild, das wir sehen, regt uns dazu an und leitet uns dabei, es ist mehr ein inneres Beleben des todten äußeren Bildes, als ein ganz freies, selbständiges Bilden und Erzeugen, welches hier Statt findet. Die wirklich schöpferische Thätigkeit also sondert Philostratus durchaus von der des Nachahmens, und nicht nur in der oben angeführten Stelle aus dem Leben des Apollonius thut er dieß, sondern auch sonst, auch in seiner Beschreibung der Neapolitanischen Gemäldesammlung. Hier nehmlich behauptet er bei Beschreibung eines Gemäldes, welches eine anmuthige Sumpfgegend darstellte, daß, wenn man an dem Gemälde die Wahrheit, mit welcher der Maler alle Gegenstände der Natur dargestellt habe, lobe, man nur sehr wenig daran gelobt habe, denn das Hauptsächlichste in der Kunst sei nicht das, was zur Nachahmung gehöre, sondern die Erfindung und das Zweckgemäße. Weßhalb denn auch in dem beschriebenen Gemälde der Sophist mehr als alles Andere den sinnreichen Gedanken des Künstlers, der eine männliche Palme über einen Bach hinüber sich neigend dargestellt habe, um mit ihren Zweigen eine auf dem entgegengesetzten Ufer stehende weibliche Palme zu erreichen, wodurch denn eine Art Brücke über den Bach gebildet worden sei, des Lobes und der Bewunderung werth hält [a]. Zur Thätigkeit der Erfindung, nicht zur Nachahmung, scheint dabei Philostratus auch den geistigen Ausdruck, den der Künstler in Miene und Gestalt zu legen wisse,

a) Philostr. imagg. ed. Jacobs, I, 9. Die *σοφία* und der *καιρός* wären *κράτιστα τῆς τέχνης*. So werden die *σοφία*, die *σοφίσματα* des Künstlers ferner auch gerühmt I, 4. Überhaupt ist die *σοφία* ein Lieblingswort dieses Sophisten.

gerechnet zu haben. So äußert er sich bei Beschreibung eines Gemäldes, welches die Geburt des Hermes darstellte, auf folgende Weise: darin zeige sich das Genie des Künstlers, daß er Apollon, da der kleine Hermes ihm ganz still und unvermerkt seinen Bogen weggestohlen, heiter und lächelnd gebildet habe, und zwar mit einem solchen Lächeln, wie es sich zeigt, wenn Lust den Unwillen überwindet [a]. In der Bildung der Formen des Körpers und des Gesichts dagegen scheint Philostratus nichts als Nachahmung gesehn zu haben; wenigstens schlägt er das Verdienst des Künstlers dabei sehr gering an. „Leicht ist es einem Jeden die Ariadne und den Theseus vollkommen schön zu bilden," sagt er in der Beschreibung eines Gemäldes der Ariadne auf Naxos. Dagegen ist es das Zweckgemäße in diesem Gemälde, was er besonderen Lobes werth achtet. Darin nehmlich zeige sich vor Allem die Weisheit des Künstlers, daß der von Liebe zu der von Theseus verlassenen schlummernden Ariadne ergriffene Dionysus allein nach seiner Liebe gemalt sei [b], indem das geblümte Kleid des Gottes, die Thyrsusstäbe und die Bekleidung mit dem Hirschkalbfelle der Künstler als unzeitig ganz bei Seite gelassen habe, wie auch die Bacchantinnen nicht die Cymbel schlügen und auch die Satyrn nicht flöteten, ja auch Pan in seinem Tanze innehalte, — um nicht den Schlaf des schlummernden Mädchens zu stören. Mit demselben Namen wie diese höhere künstlerische Weisheit, die in sinnreichen Erfindungen und in einsichtiger Beachtung des Zweckgemäßen sich zeigt, belegt dann freilich der Sophist auch die Einsicht untergeordneter Art, die sich z. B. in der Darstellung des Pelops auf einem Gemälde zeige, daß ihn nehmlich der Maler als einen Lydier die Brust, die Hüften und den übrigen

a) l. c. I, 26. *b*) I, 15. *ῥάδιον γὰρ ἅπαντα καλὴν μὲν τὴν Ἀριάδνην γράφειν, καλὸν δὲ τὸν Θησέα κ.τ.λ.* und *ἀλλ' οὗτός γε ὁ Διόνυσος ἐκ μόνου τοῦ ἐρᾶν γέγραπται* (s. bei Göthe Philostrats Gemälde, Werke B. 39. S. 33. vgl. auch I, 28.)

Leib nicht habe entblößen lassen, — um, so zu sagen, nicht gegen das Kostüm zu verstoßen [a], — wozu doch ein eigentlicher Kunstverstand weiter gar nicht nöthig war, sondern schon eine gewisse Gelehrsamkeit hinreichte. Mit vollkommner Überzeugung dagegen stimmt gewiß ein Jeder in das Lob des sinnreichen Kunstrichters ein, welches er jenem Gemälde des Flöte spielenden Olympus wegen der Kunst, mit der der Maler auch das scheinbar Ausdrucklose am Körper des Dargestellten ausdruckvoll und bedeutsam zu machen gewußt habe, ertheilt. Denn nicht nur die auf die Augen niedergesenkten Brauen verdeutlichten den Sinn des Spiels, auch die Wange schiene zu zittern und gleichsam zu tanzen durch die Kraft der Melodie, und die Brust sei nicht nur mächtigen Athems, sondern auch musischen Nachdenkens und Sinnens über das Spiel voll [b]. Und ein Gleiches ist es, was auch der jüngere Philostratus zu einer Hauptaufgabe für den Maler macht, indem er verlangt, er solle die menschliche Natur wohl durchforscht haben und die Erkennungszeichen der verschiedenen Gemüthsstimmungen auch bei Schweigenden vollkommen inne haben [c], zu einer Hauptaufgabe, wenn auch nicht zur höchsten und letzten Aufgabe schlechthin, da diese Darstellung des Geistigen im Körperlichen streng genommen immer auch nur ein Werk der Nachahmung, freilich einer höheren und freieren Nachahmung, genannt werden kann. Gegen diese sinnreichen Bemerkungen erscheint geringfügiger die Auseinandersetzung der Vorzüge der Malerei vor der bildenden Kunst, die in der Vorrede der Gemälde des älteren von den beiden Philostraten sich findet; daß nehmlich die Malerei einen größeren und freieren Spielraum habe als jene, indem sie Alles, Berge und Haine und Quellen, den Äther und was man nur sonst wolle, darstellen könne, daß sie auch durch die Farbe wirke und auch durch ihre Mittel den Blick des Auges nachzubilden wisse; eben so die Vertheidigung der Täu=

a) I, 30. b) I, 21. vgl. dazu Jakobs. S. 336. c) Philostr. d. jüng. Prooem. s. eben da. [illegible]

schung, die die Kunst sich erlaube, bei dem jüngeren Sophisten. Angenehm sei diese Täuschung und durchaus auf keine Weise schädlich; weßhalb man denn auf das Vergnügen, welches daraus entstehe, daß man Nichtwirklichem wie Wirklichem sich nahe und davon hingerissen werde, durchaus nicht schelten solle [a]. Dagegen verräth sich ein feiner Sinn und ein tiefer Blick in den Andeutungen, welche beide Sopisten über den Seelenzustand des Dichters und Künstlers im Momente des Erfindens uns geben, der ältere Philostratus bei Gelegenheit der Beschreibung eines Bildes, welches Äsop und die Gestalten seiner Fabeln darstellte, der jüngere, ein Gemälde, das Sophokles Dichterweihe zum Grunde hatte, schildernd. „Der Maler wußte, daß das Sinnen des Fabeldichters auf neue Erfindungen eine ruhige und sorglose, sich ganz fesselfrei fühlende Seele [b] fodert, und dem gemäß stellte er Äsop dar," so äußert sich der ältere Philostratus, und der jüngere wirft auf Anlaß des niedergesenkten Blickes des Sophokles, als Melpomene mit ihren Gaben ihm naht, die Frage auf: „ist dieß vielleicht ein Zeichen, daß du schon poetische Gedanken sammelst, daß deine Seele schon ganz in ein süßes Sinnen und Träumen, welches sie für die Außenwelt unempfänglich macht, versunken ist" [c]? Nicht also von einer stürmischen Begeisterung, einem Außer sich sein des Dichters, wissen diese Männer, aus der ganz in sich selbst sich versenkenden Seele vielmehr gehen nach ihnen die dichterischen Erfindungen hervor, wozu sehr wohl die an die Spitze dieser Darstellung gestellte Ansicht des älteren der beiden Sophisten stimmt, daß nicht auf einem Auffassen des von außen Gegebenen, sondern auf dem inneren Wirken der Phantasie die erfindende Thätigkeit des Künstlers beruhe. Etwas anders äußert sich **Kallistratus** in seinen all-

a) s. die Proömien zu den imagg. beider Philostrate. *b*) ὅτι ἀνειμένης ψυχῆς αἱ τῶν μύθων φροντίδες δέονται, s. imagg. I, 3. *c*) Philostr. d. jüng. imagg. 13.

zu schwülstigen Schilderungen berühmter Statuen [a] über die Begeisterung des erfindenden Künstlers, obwohl er beinah nur das Naturgetreue und Lebenswarme an ihnen zu bewundern weiß. Auch des bildenden Künstlers erfindende Thätigkeit nennt er ein Weissagen und stellt sie als eine heftige, durch einen göttlichen Anhauch bewirkte Aufregung dar [b], wobei man doch aber nicht unerwähnt lassen kann, daß er vornehmlich in Bezug auf die Bacchantinn des Skopas so hohe Worte ausspricht; ein solches Werk, das nach ihm selbst besessen und wahnsinnsvoll ist, mochte allerdings auch einer feurigeren Begeisterung sein Dasein verdanken.

So wenden wir uns denn nun zu dem dritten unter den merkwürdigen Schriftstellern, die im dritten Jahrhunderte nach Christo eine neue Epoche der Kunsttheorie begründeten, zu Longin [c]. Wir haben gesehn, wie es der früher sehr wenig beachtete, nur von dem Rhetor

a) ἐκφράσεις genannt, enthalten in der oben angeführten Ausg. der imagg. der beiden Philostrate. b) s. ἐκφράσ. 2. εἰς τὸ Βάκχης ἄγαλμα: wo es in seltsam-kühner Ausdrucksweise heißt: auch die Hände der bildenden Künstler, nicht die Dichter allein, κάτοχα καὶ μεστὰ μανίας προφητεύουσι τὰ ποιήματα. Vgl. auch die ganz ähnliche Stelle stat. 4. Das Bestreben recht viel zu sagen führt übrigens diesen Rhetoren bisweilen ganz in das Hyperbolische. So heißt es von jener Statue der Bacchantinn: Ἦν Βάκχης ἄγαλμα ἐκ λίθου Παρίου πεποιημένον, ἀλλαττόμενον πρὸς τὴν ὄντως Βάκχην. Ἐν γὰρ τῇ οἰκείᾳ τάξει μένων ὁ λίθος τὸν ἐν τοῖς λίθοις νόμον ἐκβαίνειν ἐδόκει. Τὸ μὲν γὰρ φαινόμενον ὄντως ἦν εἴδωλον (also der äußeren Erscheinung, dem Stoffe nach war es nur ein Bild), ἡ τέχνη δ'εἰς τὸ ὄντως ὂν ἀπήγαγε τὴν μίμησιν. (Hier ist das ὄντως ὄν offenbar nichts als die äußere Wirklichkeit schlechtweg, an den eigenthümlichen Sinn, den schon durch Plato dieser Ausdruck erhalten, ist nicht zu denken. c) Daß nehmlich die Schrift vom Erhabnen wirklich dem Rathgeber der Zenobia, also dem dritten Jahrhunderte, angehört, zeigt, glaube ich, ihr Geist und Styl unverkennbar, wie denn auch die neuesten Untersuchungen dieß Resultat von Neuem befestigt haben.

Cäcilius in einer verloren gegangenen Schrift behandelte und von Dionys von Halikarnaß in seiner Bedeutsamkeit anerkannte [a], Begriff des Erhabenen war, den Longin mit Entschiedenheit an die Spitze der Dicht- und Redekunst stellte, und daß bei dem trefflichen Manne dieß nicht ein zufälliger Einfall war, eine willkührliche Annahme, daß auch nicht bloß in dem lebendigen Gefühl für das Erhabne, das ihn auszeichnet, seine Theorie ihren Grund hat, davon werden wir uns gleich überzeugen.

Welche Betrachtung war es wohl, so fragt er selbst, die jene göttergleichen, dem Höchsten in ihrer Darstellung nachstrebenden Schriftsteller geleitet hat bei ihrem Streben? Keine geringere, so lautet die Antwort, als die der Würde und Hoheit der menschlichen Natur, der erhabnen Bestimmung des Menschen dieß Weltall mit seinen Gedanken zu umfassen, ja seine Schranken zu durchbrechen und zu überfliegen. In der That der höchste Standpunkt, der zur Erklärung des Strebens nach dem Erhabnen nur gewählt werden konnte. In Folge dieses ursprünglichen Berufes zu Hohem und Großem nehmlich, geschieht es, daß wir eine unüberwindliche Liebe zu allem Hohen und Großen in uns fühlen, daß wir das Kühne und Große höher achten als das Schöne, als das Nützliche und Nothwendige, einen Nil, eine Donau, einen Rhein mehr bewundern als kleine Flüßchen, wie durchsichtig auch ihr Gewässer sein möge, wie viel Nutzen sie uns auch schaffen mögen, die Himmelslichter, wie oft sie auch uns verdunkelt werden mögen, mehr als die von uns selbst entzündete Flamme, wie rein sie auch ihr Licht bewahre, ja daß des Ätna's sprühende Gluten und Flammenströme bei all ihrer zerstörenden Macht immer ein Gegenstand der höchsten Bewunderung für uns bleiben. Und eben weil ein Streben alle Schranken zu durchbrechen und zu überfliegen uns eingeboren ist, weil das ganze Weltall uns zur Beschauung, zur Betrachtung

a) S. oben die Darlegung der Ansichten dieses Schriftstellers.

übergeben worden ist und doch unserem Geiste noch nicht genügen will, der in das Unendliche strebt, eben deßhalb kann uns nie etwas zu groß, zu gewaltig, zu göttlich für uns erscheinen, wie wir denn überhaupt, diesem Zuge der Gedanken folgend, daß wir Menschen, d. i. schwache, beschränkte Menschen sind, vergessen und nur Das in unserer Natur, was zur Würde der Götter uns erhebt, im Auge behalten [a]. Wir sehen leicht, welche Folgerungen aus diesen Betrachtungen sich ergeben. Nun erscheint die Erhabenheit nicht mehr als ein unwesentlicher, ein überflüssiger Schmuck der Rede, der dasein oder auch wegbleiben kann, wie sie Cäcilius betrachtet zu haben scheint; wer recht der Würde des Menschen eingedenk ist, der wird erhaben denken und schreiben müssen, es ist das Höchste, wonach die Seele streben kann [b], das Erste, das Wesentlichste, wonach sie streben muß, das Gepräge der Erhabenheit sich anzueignen [c]. Gegen das Letztere indeß wird freilich wohl noch Mancher geneigt sein eine Einrede zu erheben. Das Erste und Wesentlichste bei einem Schriftsteller ist, so wird gewiß Mancher sagen, daß er vor allen Fehlern sich hüte, daß seine Darstellung durchaus rein und korrekt sei; hat er dieß erreicht, so leistet er, was verlangt wird, und gesetzt auch daß von positiven Vorzügen, von besonderen Schönheiten seiner Darstellung nur wenig zu finden sei, so hat er doch den Vorrang vor dem, der bei allen glänzenden Eigenschaften sich doch nicht in Acht zu nehmen vermag vor häufigen Fehlern und Mißgriffen. Wirklich berücksichtigt auch Longin diese Einrede, aber nur, wie

a) s. Longinus de sublimitate, ed. Weiske, Sect. 35 u. 36, 1. *b*) s. Sect. 1, 4. *ποιητῶν τε οἱ μέγιστοι καὶ συγγραφέων οὐκ ἄλλοθεν ἢ ἐνθένδε ποθὲν ἐπρώτευσαν* (i. e. *τῷ ὕψει*) *καὶ ταῖς ἑαυτῶν περιέβαλον εὐκλείαις τὸν αἰῶνα.* vgl. auch Sect. 17, 3, wo von einer *φυσικὴ συγγένεια* zwischen dem Erhabenen und der Seele des Menschen die Rede ist. *c*) s. besonders Sect. 33, 4. 5.

nach dem oben Angeführten von selbst sich versteht, um auf das entschiedenste sie zurückzuweisen. Das Streben nach dem Großen und Erhabenen liegt in der Bestimmung des Menschen, wer aber steile Höhen hinanklimmt, dessen Beginnen ist allerdings ein kühnes und schwieriges, und schwer ist es hier den Fall zu vermeiden, wer wird sie daher schelten wollen, die großen und mächtigen Naturen, die an das Höchste sich wagen und darum oft ein Mißlingen ihres Strebens erfahren müssen, wer wird ihnen zürnen wollen, wenn sie bei ihrem nur auf das Große und Wichtige gerichtetem Sinne hie und da in Kleinigkeiten fehlen, das Geringere etwas nachlässig behandeln, wer wird kleinlich nur an ihren Fehlern mäkeln, ohne die hohen Schönheiten, von denen sie überströmen, mit ihrer vollen Macht auf seine Seele wirken zu lassen? [a]. In Bezug auf die Werke der Kunst mag man eine solche Kritik gelten lassen, hier, wo gegebene Gestalten nachzubilden sind, mag die größte Genauigkeit, die größte Ähnlichkeit mit dem wirklichen Menschen, dessen Bild die Kunst uns vor Augen stellen will, verlangt werden, hier mag immerhin ein Doryphoros Polyklets, das Muster der Genauigkeit in Nachbildung der Proportionen des menschlichen Körpers, dem berühmten Sonnenkolosse zu Rhodus, in dem so Manches verfehlt, vorgezogen werden: aber in Allem, was die Natur schafft und bildet, ist nicht mehr die Genauigkeit, die vollkommene Regelmäßigkeit, sondern das Große und Erhabene das, was man bewundert; aus den Händen der Natur aber ist der Mensch hervor=

a) s. Sect. 32, 8 bis 35, 2. Es handelt sich hier zunächst um das Verhältniß des Lysias und Plato zu einander, und es bekämpft Longin den Cäcilius, der Lysias über Plato gestellt hatte. Wir sehen hieraus auch, daß Cäcilius, der vor Longin über das Erhabene geschrieben hatte, zu dem Standpunkt, von dem aus Longin den Gegenstand betrachtet, sich durchaus noch nicht erhoben hatte, daß erst Longins Behandlung des Gegenstandes als epochemachend betrachtet werden kann.

gegangen als ein vernunft- und redebegabtes Geschöpf, der Natur gehört er an, mit seiner Gabe der Rede, und so wird denn auch in ihr vor Allem das, was bei allen Werken der Natur am Menschen bewundert wird, das ist das Große, das Erhabene, nicht das Fehllose und Regelmäßige, der Bewunderung werth sein und sonach erstrebt werden müssen [a].

Wie aber? was ist denn nun dieß Große und Erhabene, worauf vor Allem das Streben des Dichters wie jedes Schriftstellers gerichtet sein muß? worin besteht sein Wesen? wie unterscheide ich echte Größe und Erhabenheit von der falschen, die so oft an ihre Stelle sich drängt? Diese wichtigen Fragen drängen sich hier sicher einem Jeden auf, und es läßt sich vornweg annehmen, daß Longin in einer Schrift, die eben nur das Erhabene zum Gegenstande hat, sie nicht wird unbeantwortet gelassen haben. Eine wirkliche Definition indeß des Erhabenen würden wir doch vergeblich bei ihm suchen. Ihm genügt es, die Wirkungen des Erhabenen, den Einfluß, welchen es auf die Seele des Menschen

a) Diese Argumentation, die freilich nicht durchweg durch Klarheit und Bündigkeit sich empfiehlt, s. Sect. 36, 3. Zu berücksichtigen ist dabei, daß Longin auch hier auf Worte des Cäcilius Rücksicht nahm (s. Weiske zu d. St.). Dieser nehmlich hatte, um zu zeigen, daß Größe mit Fehlerhaftigkeit verbunden der nicht mit Größe verbundenen Fehllosigkeit nachstehe, darauf hingewiesen, daß dem Rhodiischen Sonnenkoloß ungeachtet seiner Höhe von 70 Ellen doch Niemand vor dem mit weit größerer Genauigkeit gearbeiteten, aber freilich weit minder großen Doryphorus Polyklets den Vorzug gebe. Auffallend indeß bleibt es immer, daß nicht zunächst die Verwechselung äußerer Größe mit der rechten Größe und Erhabenheit von Longin gerügt und so die Ansicht des Rhetors bekämpft wird.

Zu einer ganz anderen Parallele war der Rhodische Koloß von Apollonius benutzt worden. Was ist größer als der Koloß zu Rhodus? so fragte jemand diesen merkwürdigen Mann nach dem Berichte des Philostratus, und „der echte Philosoph“ war dessen Antwort (s. Philostr. vit. Apoll. V, 21), eine Antwort, die übrigens von Longins Grundideen durchaus nicht wesentlich abweicht.

übt, zu beschreiben und in ihnen uns sein Wesen erkennen zu lassen. Das Erhabene erregt Staunen und Bewunderung; dieß aber sind Affekte, die nicht eine milde und allmälige Einwirkung auf die Seele üben, auf einmal bemächtigen sie sich des Menschen, und üben eine Herrschaft über ihn, der kein Widerstand entgegengesetzt werden kann; nicht daß man mit Willen, geschmeichelt und überredet, sich fügte der Macht, die Raum in uns gewinnen will, ein Übergewaltiges, ein Übermächtiges ist es, das auf uns eindringt, so daß von Wahl und Willen hier gar nicht mehr die Rede ist. Der verständigen Reflexion also, der ruhigen Überlegung, das sehen wir deutlich, wird hier keine Einwirkung auf die Seele verstattet; die Vollkommenheiten der Rede daher, welche nur auf diesem Wege sich erkennen lassen, die Trefflichkeit der Erfindung, der Anordnung, der Vertheilung des zu behandelnden Stoffes, Vorzüge, die nur durch ruhige Betrachtung und Prüfung des ganzen Gewebes der Rede, die uns dargeboten wird, für uns erkennbar werden, können nie mit dem Eindrucke des Erhabenen auf uns wirken; nur die Macht des Moments ist im Stande uns so unfähig zu allem Widerstande zu machen, daß wir ganz unter der Herrschaft der auf uns eindringenden Objekte uns fühlen. Dieß ist die Beschreibung der Wirkungen des Erhabenen, die Longin entwirft [a]. Erscheint uns nun Manches mangelhaft in ihr, wie schon das auffallen muß, daß fast Alles, was hier vom Erhabenen gesagt ist, eben so gut von dem Lächerlichen gesagt werden könnte, so ist doch der fühlbarste Mangel einer solchen Begriffserklärung der, daß in ihr alle objektive Bedeutung des Begriffes verloren geht, denn wenn jedesmal nur das erhaben genannt werden soll, was nun grade die Wirkungen auf dieß Individuum hervorbringt, so sieht man wohl, wie alsdann von einem an sich Erhabenen nicht mehr die Rede sein

a) s. Sect. 1, 4.

kann, woraus dann für den Redner und Schriftsteller, der erhaben sein will, und doch für mehr als einen Leser oder Zuhörer seine Darstellung bestimmt hat, eine große Verlegenheit und Rathlosigkeit hervorgehen würde. In dieser Rathlosigkeit konnte ihn natürlich Longin, der ja eben die Wege weisen will, auf denen man zu einem erhabenen Style gelange [a], nicht lassen wollen, mit der Beschreibung daher der allgemeinen Wirkungen des Erhabenen, die wir eben kennen gelernt haben, hält er selbst die Sache noch nicht für abgethan; allerdings gibt es Mittel, durch die man das, was Diesem oder Jenem für erhaben gilt, und das, was es wirklich ist, von einander unterscheiden kann, und diese Kriterien des echten Erhabenen sind es, die er jetzt in's Licht setzt. Nichts ist wahrhaft erhaben, sagt er zuerst, dessen Geringschätzung von Erhabenheit zeugt. Reichthum, Ehrenstellen, Ruhm, Herrschaft deßhalb sind nichts wahrhaft Großes und Erhabenes, denn größer als die, die sie besitzen, sind die, welche sie verachten, und eine höhere Bewunderung wird ihnen zu Theil, denn nicht äußerer Pomp und Fülle, sondern innere Kraft und Größe sind in Wahrheit der Bewunderung werth. Auf gleiche Weise aber gibt es auch in Gedichten und Reden gar Manches, was den Schein der Größe hat, dessen Größe aber bald als ein leerer Schein, als im Wesen der Sache selbst auf keine Weise begründet erkannt wird; dieß ist nun nicht minder eine Erhabenheit, die vielmehr zu verachten als zu bewundern geziemt, und eben damit gibt sie als falsche Erhabenheit, als leerer Schwulst und Bombast sich zu erkennen [b]. Wie aber, ist dieß eines Jeden Sache hier den Schein von der Wahrheit zu unterscheiden, ist ein Jeder im Stande die echte Erhabenheit des Styls zu erkennen und sie allein zu bewundern und hoch zu halten? Mit Recht wird dieß von Longin geläugnet und nur dem wahrhaft einsichtigen und zugleich der Re-

a) Darin sucht er eben sein eigenthümliches Verdienst, da Cäcilius diesen Punkt ganz unbeachtet gelassen habe, s. Sect. 1, 1.
b) s. Sect. 7 und 3, 4.

dekunst wohl kundigen Manne diese Gabe zugeschrieben, woraus sich denn ergibt, daß nur das, was auf einen solchen Mann wirkt, was seine Seele erhebt und zu edeln und großen Gedanken stimmt, zu Gedanken, die dauern und bleiben, auch wenn die äußere Anregung durch das Wort des Dichters oder Redners nicht mehr Statt findet, auf den Ruhm der echten Erhabenheit Anspruch machen darf. Worte, die dieß Gepräge der Erhabenheit an sich tragen, werden dann auch natürlich nicht nur einmal gelesen und gehört gefallen, oft kehrt man wieder zu ihnen zurück und immer machen sie denselben Eindruck, bis sie denn mit so unauslöschlichen Zügen der Seele sich eingeprägt haben, daß sie auch ohne wieder angefrischt zu werden für immer in der Erinnerung haften. Nicht minder aber als durch das Nachhaltige seiner Wirkungen, durch die Dauer der Eindrücke, die es hervorbringt, unterscheidet sich das echte Erhabene auch dadurch von dem unechten, daß seine Wirkung nicht durch die Individualität derer, die es in sich aufnehmen, bedingt ist, daß es auf die verschiedensten Menschen, die durch Sprache, Alter, Sitten, Leben und Streben ganz von einander getrennt sind, doch, insofern ihnen nur die Einsicht nicht fehlt, die um es zu erkennen und zu würdigen nothwendig ist, durchaus einen und denselben Eindruck hervorbringt [a]. Und worin hat sie ihren Grund, diese allgemeine und ausgedehnte Macht, die die echte Erhabenheit übt? Darin, daß das wahrhaft Erhabene nicht als ein Äußeres und Fremdes uns entgegentritt, daß uns ist, als hätten wir selbst erzeugt, was wir hören, weßhalb unsere Seele voll Freude und voll Rühmens wird, indem sie sich erhebt an den großen Gedanken, die ihr dargeboten werden, wogegen ein ganz dumpfes, verstandloses Staunen sich ihrer bemächtigt, da

a) s. Sect. 7, 4. ὅλως δὲ καλὰ νόμιζε ὕψη καὶ ἀληθινὰ, τὰ διαπαντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν, was doch aber nach dem Vorigen wohl nur von allen ἔμφρονες und λόγων ἔμπειροι gelten kann.

wo bloß in äußerem Pompe und Prunke das Erhabene besteht, das sich ihr darstellt [a]. Aber wie nun aus sich selbst erzeugen diese echte und wahre Erhabenheit, die auf die Gemüther einen so belebenden Einfluß übt? Welches sind die Quellen, aus denen der Schriftsteller zu schöpfen hat, wenn er das höchste Lob, das Lob echter Erhabenheit, sich erwerben will? Sind es etwa gewisse äußerliche Kunstgriffe, Formen und Wendungen der Rede, aus denen die Erhabenheit des Styls hervorgeht? Schon aus dem Gesagten ergibt es sich, daß Longin allen bloß äußerlichen Mitteln der Erzeugung des Erhabenen nur einen untergeordneten Werth beilegen konnte. Welcher Schriftsteller wird der echten Erhabenheit theilhaftig werden? Der, dem eine erhabene Seele verliehen worden ist, in dem oft und leicht große und mächtige Gedanken aufsteigen, dessen Sinn und Streben nicht auf Niedriges und Gemeines, sondern auf das, was als edel, hoch und gewaltig ihm entgegenleuchtet, gerichtet ist [b]. Hier erkennen wir, wie wahr es ist, was schon Strabo sagt [c], daß die Trefflichkeit des Dichters, (und des Schriftstellers überhaupt, können wir hinzusetzen) mit der des Menschen auf das Innigste verknüpft ist. Die wahre Erhabenheit der Rede, diese höchste unter den Vollkommenheiten derselben, der Abglanz, die Ausstrahlung ist sie eines erhabnen Sinnes, einer großen Seele. Nach einem solchen Sinne also muß streben, zu ihm muß herangebildet werden, wer in der Reihe der erhabenen Schriftsteller einen Platz

a) 7, 2. *φύσει γάρ πως ὑπὸ τἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα, ὅπερ ἤκουσεν.* b) Sect. 8, 1. 9, 3. c) Strabo I, 17. *Οὐχ οὕτω φαμὲν τὴν τῶν ποιητῶν ἀρετὴν ὡς ἢ τεκτόνων ἢ χαλκέων, ἀλλ' ἐκείνη μὲν οὐδενὸς ἔχεται καλοῦ καὶ σεμνοῦ· ἡ δὲ ποιητοῦ συνέζευκται τῇ τοῦ ἀνθρώπου, καὶ οὐχ οἷόν τε ἀγαθὸν γενέσθαι ποιητὴν, μὴ πρότερον γενηθέντα ἄνδρα ἀγαθόν·*

einnehmen will. Nur so wird eine Menge erhabener Gedanken und Anschauungen wie von selbst ihm zuströmen, von Gedanken, die ganz ihrer inneren Kraft, nicht den Worten, in die sie sich kleiden, ihre Wirkungen verdanken, wie denn oft in der schlichtesten, kürzesten Rede — man denke nur an die Worte der Genesis: und Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht — eine Fülle von Kraft und Größe sich zu offenbaren weiß [a]. Indeß wird freilich in so wenigen Worten nicht immer der erhabene Gedanke sich vollständig entfalten können, auch Schilderungen, umfassendere Darstellungen können das Gepräge der Erhabenheit tragen. Hier ist es nun die Weisheit in der Auswahl und Zusammenstellung der einzelen Züge, die zu einem Bilde vereinigt werden, auf der die Erhabenheit der Darstellung beruht. Nur die bedeutsamsten Züge, die, welche am kräftigsten und entschiedensten die Natur des darzustellenden Gegenstandes ausdrücken, müssen ausgewählt und alle in ein Ganzes vereinigt werden, ein Verfahren, wie es am bewunderungswürdigsten Sappho in ihrer Darstellung des Liebeswahnsinns beobachtet hat, wo nur die bezeichnendsten, die unzweideutigsten Wahrzeichen der Liebe hervorgehoben, diese aber auch alle aufgenommen und zu einem Ganzen von höchster Wirkung zusammengefaßt werden [b]. Freilich ruht hier die Macht, welche die Darstellung der Dichterin über uns übt, schon nicht mehr lediglich in den Ideen, mit denen sie uns beschäftigt und der geschickten Zusammenordnung derselben; erst durch die Form, in der sie hervortreten, erhalten diese Ideen ihre wahre Kraft, nur durch das Leben und die feste Gestalt, die sie in der dichterischen Darstellung gewinnen, vermögen sie so mächtig auf uns zu wirken. Leben und Gestalt aber werden die Ideen, die der Dichter behandelt, in der Regel nur dann in seiner Darstellung gewinnen, wenn sie gleich bei ihrem Ursprunge Leben und Gestalt in sei-

a) Sect. 9, 9. b) Sect. 10.

nem Geiste haben; dieß aber ist das Vorrecht der Begeisterung, und des Zustandes, wo kräftige, aufregende Affekte unsere Seele beherrschen, daß alle Gedanken sich alsbald in Anschauungen verwandeln; auch Begeisterung also oder überhaupt eine kräftige, mächtige Erregung des Gemüthes wirkt dahin, das Gepräge der Erhabenheit der Darstellung aufzudrücken, das ihre volle Wirkung ihr sichert [a]. Doch nicht allein die dichterische, auch die rednerische Darstellung wird durch Energie und Lebendigkeit sich auszeichnen müssen, wenn sie den Charakter der Erhabenheit an sich tragen soll. Nur wird den hohen Aufschwung, den der Dichter nimmt, der Redner nicht nehmen dürfen; lebensvolle Bilder zu entwerfen des Wirklichen, in so lebendigen und sicheren Zügen Alles dem Zuhörer vor Augen zu stellen, daß er sich gezwungen sieht zu glauben, daß es so sei, wie es ihm dargestellt wird, das ist die einzige Aufgabe, die der Redner sich hier stellen kann. Der Dichter dagegen will Staunen und Verwunderung erregen durch die Bilder, die er zeichnet, ihn hemmen sie deßhalb nicht die Schranken der Wirklichkeit, Fabelhaftes, Erdichtetes mischt er unter das Wahre [b]. Diese Vorzüge nun, diese lebendige

a) Sect. 15 und 8, 1. 2. 4. Diese lebendigen Anschauungen, die die Rede uns zu geben weiß, nennt hier Longin, nach dem Vorgange mehrer Anderen, *φαντασίαι*, vgl. Ernesti Lexic. technol. Gr. rhet. s. h. v. *b*) s. eben da §. 2 u. s. w. Die Transposition nehmlich, welche hier Weiske vornimmt, indem er liest „*τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐνάργεια, τῆς δ' ἐν λόγοις ἔκπληξις*" ist, glaube ich, durchaus nicht statthaft. Erscheint nicht die *ἔκπληξις* hauptsächlich eben als eine Folge des *θαυμάσιον*, das doch nur in der Dichtung seinen Sitz hat? Und wenn doch die *ἔκπληξις* die stärkere Wirkung ist, kann denn wohl überhaupt der Redekunst die stärkere, der Poesie (der Tragödie namentlich, aus der Longin die Beispiele nimmt) die schwächere Wirkung zugeschrieben werden? Ein Orest, der seine Schwester für eine der Erinnyen hält und schaudernd von sich weist, sollte er nicht in höherem Grade *ἔκπληξις* erregen, als es irgend der Redner im Stande sein wird, der es mit dem Wirklichen, was uns nah und vertraut ist, zu thun hat?

Phantasie, diese Erregbarkeit des Gemüths, diese Erhabenheit des Sinnes, sie, die entschieden die Hauptquellen der Erhabenheit der Darstellung sind, wird nicht leicht jemand durch Mühe und Fleiß sich aneignen können, sie kann keine Kunst mittheilen dem, dem sie fehlen, hier muß offenbar die Natur das Beste thun, und nur etwa als Zügel und Zaum, um die maßlose Kraft und Kühnheit des Genies zu bändigen und vor dem Betreten der Irrwege falscher Erhabenheit in Acht zu nehmen, wird auch hier die Kunst ihren Werth haben [a]. Weit größer offenbar ist ihr Einfluß, insofern in der äußeren Form der Rede an sich die Erhabenheit ihren Grund hat, im zweckmäßigen Gebrauche der Figuren der Rede, des tropischen Ausdrucks, kurz in der Diktion überhaupt. Doch darf auch dann das Gepräge der Kunst die Rede nicht zur Schau tragen, und eben darin, daß man von der angewendeten Kunst nichts wahrnimmt, wird die Kunst ihren höchsten Triumph finden müssen. Denn bemerkt man die Kunst, das Absichtliche in der Wahl grade dieser Figur und Redeform, so wird man nothwendig mißtrauisch; statt uns unbefangen hinzugeben den Eindrücken, die wir empfangen, glauben wir auf unserer Hut sein zu müssen und suchen uns zu sichern gegen die berückende Macht, die der Redner auf uns ausüben will [b]. Wie bewirkt nun aber der Redner, daß wir nichts bemerken von der Kunst, die er auf uns zu wirken anwendet? Durch die innere Erhabenheit, die Erhabenheit des Sinnes und Gedankens, die in seiner Rede waltet; wo diese strahlt und leuchtet, da tritt in Schatten zurück Alles, was sonst noch glänzt und schimmert, indem das stärkere Licht je-

a) Sect. 8 und Sect. 2, 1. 2. 3. *b*) Sect. 13. Hierher gehören aber auch die etwas weiter hinten sich vorfindenden Worte (s. Sect. 22, 1. *τότε ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ᾽ ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἡ δ᾽ αὖ φύσις ἐπιτυχὴς, ὅταν λανθάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην*), auf die an jener Stelle eine Rechtfertigung der Hyperbata aus einer Nachahmung der wirklichen Sprache der Leidenschaft gegründet wird.

des schwächere den Gesetzen der Natur gemäß überstrahlt und verdunkelt. So schwört der große Attische Redner Demosthenes bei denen, die in Marathon vorgekämpft, daß das Athenienſische Volk mit Recht Philipp dem Macedonier mit aller Kraft sich entgegengesetzt habe, und es ist dieß eine Figur der Rede, da bei Menschen eigentlich nicht wie bei Göttern und Heroen geschworen werden kann, aber die Erhabenheit der Gesinnung, die in der ganzen Rede und so auch in dem Gedanken, der diesem Schwure zum Grunde liegt, sich offenbart, übt zu große Macht aus über unser Gemüth, als daß wir der äußeren Form der Rede an sich noch eine besondere Beachtung widmen könnten.

Nach diesen allgemeineren Erörterungen nun läßt sich Longin auch auf das Besondere ein, er entwickelt die Kraft einzeler Figuren, der Frage, namentlich der Fragen, die der Redner an sich selbst richtet und dann auch selbst beantwortet, eine Redeform, deren er sich bedient, um uns nicht wie fertige, sondern erst werdende seine Gedanken erscheinen zu lassen und so ein lebendiges Interesse an der Entwickelung derselben einzuflößen [a], des Asyndetons, des Hyperbatons, der Periphrase und noch anderer Formen der Rede. Alles dieß indeß sind Auseinandersetzungen, die vielmehr der rhetorischen Technik als der Ästhetik angehören, weßhalb wir denn unserem Zwecke gemäß die Darstellung der Ansichten Longins hier abschließen.

Und so ständen wir denn nun dem Schlusse des Alterthums nicht mehr fern, ganz in der Nähe des Zeitalters hereinbrechender Barbarei, des Anstürmens germanischer Kraft und asiatischer Rohheit gegen die ohnedieß schon in sich selbst zusammensinkende Römerwelt. Es ist natürlich, daß in einer solchen Zeit, in einer Zeit, wo die Kunst selbst, in den Zustand gänzlicher Erschlaffung und Erstarrung versunken, nur noch ganz schwache

a) Sect. 18.

Lebensregungen zeigt, auch von sinniger Kunstbetrachtung und lebensvoller Kunsttheorie kaum einzele Spuren mehr zu entdecken sind. Nur etwa die späteren Neuplatoniker, einzele Schriftsteller über Musik und eine Anzahl Grammatiker streifen hie und da wohl noch in das Gebiet der Kunsttheorie von ganz verschiedenen Richtungen aus hinüber, aber fast nichts als einen Nachhall der gewichtigeren Rede Früherer vernehmen wir in ihren Worten, und kaum scheint es sich der Mühe zu lohnen, ihnen nun noch eine ernstlichere Beachtung zu widmen [6].

Angemessener erscheint es stillzustehn an dem erreichten Endpunkte und noch einmal zurückzublicken auf den Weg, den wir zurückgelegt haben. Die Kunsttheorie des Alterthums mußte untergehen mit der Kunst, deren Flammen ihr Leben und Wärme mittheilten, sie mußte mit verschüttet werden bei dem schauerlichen Sturze, der im vierten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung den stolzen Bau der antiken Welt zertrümmerte; aber während die Kunst selbst, nicht die bildende allein, sondern eben so die der Rede und Schrift, allmälig ihrem Untergange sich näherte, während hier ein langsames Dahinwelken dem gänzlichen Absterben vorausging und es vorbereitete, mußte die Kunstlehre noch kurz vor ihrem Untergange Blüthen treiben, die, wie wir so eben uns überzeugten, eher die schönste Entwickelungszeit als Untergang und Absterben zu weissagen schienen.

Oder wie, müßten wir nicht wirklich, wenn wir den Entwickelungsgang der Kunsttheorie des Alterthums, in so weit wir ihm zu folgen fähig sind, noch einmal überblicken, Plotins Ideen für das Tiefste und Lebenskräftigste erklären, was das Alterthum über die Kunst und das Schöne ausgesprochen hat? Müssen uns nicht Platos und Aristoteles Lehren über die Kunst wie Stufen erscheinen, auf denen der betrachtende Geist allmälig zu der Höhe der Kunstansicht hinanstieg, die wir bei diesem tiefsinnigen Philosophen bewundern? Oder läßt sich nicht die höhere Ansicht von der

Kunst, welche auch in ihr eine nach Ideen bildende Thätigkeit, auch in ihren echten Werken wenn auch nicht immer direkte Darstellungen des wahren Wesens der Dinge erkennt, bei Plato nur noch in dunkeln, unsicheren Andeutungen, die durch die starke Beleuchtung der Außenseite der Kunst als eines nichtigen Scheingewebes noch mehr in dämmernde Form zurückgedrängt werden, hier und da entdecken [7], bleibt nicht auch bei Aristoteles, wie sehr er auch durch unbefangene Schätzung der Kunst, durch entschiedene Anerkennung der höheren Würde und Bedeutung derselben sich über Plato erhebt, doch der Begriff des Kunstideals und die Natur der bildenden Thätigkeit des Künstlers fast ganz unbeleuchtet, so daß in ihrem schönsten Glanze wir doch auch bei ihm die Kunst noch nicht erblicken? Nun ist die Erscheinung dieser späten Blüthe der Kunstbetrachtung in der Zeit des zum Untergange sich neigenden Alterthums schon früher von uns so gedeutet worden, daß wir die Ankündigung eines neuen Geisteslebens, ein Hineinragen des Alterthums in die neue Zeit in ihr erkannten, aber das Merkwürdige darf dabei nicht unbeachtet bleiben, daß in der Kunstlehre eine Vermittelung zwischen alter und neuer Zeit gegeben ist, die in der Kunst selbst nicht vorhanden ist, da niemand das matte Scheinleben z. B. der Byzantinischen Kunst als ein lebendiges Mittelglied zwischen alter und neuer Kunst wird geltend machen wollen. Es kann uns nicht entgehen, wie hier der selbstbewußte Geist in einer Würde und Freiheit sich zeigt, die dem Naturleben des Geistes, dem unbewußten Wirken und Schaffen, auf dem großentheils die Kunst beruht, ganz fremd ist. Das strenge Naturgesetz, welchem alle Wesen der Erscheinungswelt in Bezug auf ihr erscheinendes Dasein unterworfen sind, das Gesetz der allmäligen Entfaltung und des allmäligen Hinschwindens nach erreichtem Höhepunkte des Daseins, nicht auf die Einzelen nur erstreckt es sich, auch ganze Völker mit ihrer Kunst und Literatur, ja ihrem ganzen geistigen und sittlichen Dasein sind ihm un=

terworfen, diese tiefe Wahrheit, die auch den Alten schon nicht ganz verborgen blieb [a], wem sollte sie nicht an der nun abgeschlossen vor uns liegenden Griechen- und Römerwelt vollkommen klar geworden sein? Aber der sich selbst denkende Geist wird auch er in den Strudel der Zerstörung mit hineingerissen? Scheint es nicht als ob er in tiefer Stille für sich fortarbeite, als ob er sie ruhig für sich weiter spänne, die Fäden, die er aus seinem eignen Innern herausspinnt, sorglos und unbekümmert um den Graus der Zerstörung, der draußen tost? Ist nicht die Neuplatonische Philosophie in der That ein Beweis für diese scheinbar gewagte Behauptung? Daher denn auch so erhabene Ideen über die Kunst und das Schöne in einer Zeit, wo die Kunst und das Schöne selbst fast verschwunden zu sein schienen. Aber wie, geräth hier nicht die von uns gegebene Darstellung der Geschichte der Kunsttheorie in einen Widerspruch mit sich selbst? Erschien nicht früher schon Aristoteles Lehre als der Höhepunkt der antiken Kunstlehre? Wie können denn nun also Plotins Ideen die Blüthe genannt werden, die alles Frühere vorbereitete? Es ist leicht den Schein zu zerstören, der Mißtrauen gegen die gegebene Darstellung erwecken könnte. Plotin hat die tiefsten Ahnungen über das Wesen der Kunst ausgesprochen, zu denen der selbstbewußte Geist des Alterthums sich zu erheben vermochte. Aber hat er diese Ahnungen auch gedeutet, entwickelt und entfaltet, ein System der Kunstlehre überhaupt oder auch nur eine Theorie einer einzelen Kunst darauf gegründet? Wir wissen, daß er nichts dem Ähnliches geleistet hat. Und schwerlich hätte er es auch vermocht, im Falle er es gewollt hätte. Die schöpferische Kraft des Geistes, wer wollte sie läugnen, wer nur Receptivität,

a) Auf den schnellen Fall wenigstens nach erreichtem Höhepunkte und überhaupt auf die kurze Dauer desselben macht Vellejus Paterculus aufmerksam hist. Rom. 1, 16. vgl. Göthes Werke B. 37, S. 38.

die Kraft, das Gegebene in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, ihm zugestehen? Steigen sie nicht unaufhörlich aus dem Urborn seines eigenen Wesens herauf, die schaffenden Gedanken, urkräftige Ideen, große, umfassende Ahnungen? Aber eben auch nur mit Ahnungen, mit tiefen, aber unbestimmten, unentwickelten Ideen mag der denkende Geist hinausreichen über den Inhalt seiner Zeit, zu ernähren und großzuziehen vermag er nicht selbst, was er erzeugt. So vermochte es denn auch Plotin nicht in der Zeit des Dahinsterbens der Kunst eine Kunstlehre zu bilden aus der Idee, die ahnungsreich ihn durchdrang, wohl aber vermochte es Aristoteles, dem der reichste Nahrungsstoff von allen Seiten zuströmte, er entwarf eine Gesetzgebung der Kunst, gestellt in die lebendige Mitte der Kunst, die in frischer Wirksamkeit noch von allen Seiten ihn umblühte. Wem wäre es nun nicht klar, wie beide sich zu einander verhalten, welche Bedeutung der eine und der andere in der Geschichte der Kunstlehre behauptet?

Viel und Großes hat jedenfalls das Alterthum der neueren Zeit auch hier noch durchzuarbeiten gelassen, Elemente einer Kunstlehre, zerstreute Glieder derselben haben wir in ziemlich reicher Anzahl gefunden, und hie und da ist uns vielleicht wohl auch eine passende Zusammenfügung der Glieder gelungen, aber eine Kunsttheorie aus einem Gusse, ein organisches Ganzes von Kunstlehren, dessen Seele die rechte Idee der Kunst, der nach der Norm des Schönen bildenden Kunst wäre, hat uns das Alterthum nicht gegeben; die verschiedenen Künste, die wir die schönen nennen, waren in den Augen der Alten nur sehr locker zusammenhängende Theile des Ganzen, das sie die *nachahmende Kunst* nannten; andere Betrachtungen, wie die des Maßes, der Würde, welche die eine oder die andere Thätigkeit habe, trennten leicht genug hie und auch einzele Theile ab von dem Ganzen, dem sie angehörten [8]. Die *Idee des Schönen* spielt mehr flüchtig hinein in die Kunstlehre und Kunstbetrachtung, als daß sie mit ihrem Glanze alles Einzele durchdränge

und erhellte, wovon der Grund wohl vornehmlich in der weiteren Ausdehnung des Begriffes der Schönheit, vermöge deren er weit mehr noch dem Gebiete der Moral, als dem der Ästhetik angehörte, zu suchen ist [9]; die Idee des Erhabenen behandelte zwar in ihrer Geltung für die Kunst nicht nur Longin, sondern unter anderen Formen auch Andere, aber eine gründliche und umfassende psychologische Entwickelung des Begriffes und seines Verhältnisses zum Begriffe des Schönen vermißt man; wenn auch Andeutungen über das Verhältniß beider Begriffe zu einander, die den neueren Entwickelungen nahe kommen, nur unter anderen Namen erscheinend, im Alterthum öfter sich finden, wie denn das Pathos zu dem Ethos, das nach Longin wie eine Abschwächung von jenen zu betrachten ist [a], noch mehr der männliche Kunststyl, der aufregende, den Geist und die Thatkraft mächtig anregende, zu dem weiblichen, dem leicht aufheiternden und zerstreuenden, wie ihn Aristides Quinctilianus in Bezug auf die Musik uns schildert [b], offenbar in einem ganz

a) s. de sublimit. sect. 9. *ἡ ἀπακμὴ τοῦ πάθους ἐν τοῖς μεγάλοις συγγραφεῦσι καὶ ποιηταῖς εἰς ἦθος ἐκλύεται*, woraus dort bekanntlich die Folgerung hergeleitet wird, daß die Odyssee ein Werk des greisen Homer sei. *b*) Aristid. Quinctil. in Meibom. septem Musici Gr. 76. Hier werden zunächst die Charaktere selbst in männliche und weibliche eingetheilt, und zwar in der Art, daß nicht immer auf das natürliche Geschlechtsverhältniß der Unterschied zurückzuführen sei. Das Weibliche nun, heißt es, ist *λίαν ἀνειμένον, ᾧ συνᾴδει τὸ ἐπιθυμητικόν· τὸ δὲ ἄῤῥεν σφοδρόν τε καὶ δραστήριον*, das Weibliche zu *λύπη* und *ἡδονή*, das Männliche zu *ὀργή* und *θράσος* geneigt. Diese Gegensätze aber finden sich überall, fährt Aristides fort, der Eine bewundert die Weiße, der Andere die Schwärze, dem Einen behagt das Süße, dem Andern das Bittere, und so erkennt man denn unter den sichtbaren Dingen, den blühenden, reizenden und zierlichen Gestalten und Farben den weiblichen, allem Finsteren und zu ernstern Gedanken Stimmenden den männlichen Charakter zu, und rechnet eben so unter den Tönen die feinen und die sanften zu jener, die rauheren dagegen zu dieser Gattung. Überhaupt „*ὅσα μὲν τῶν αἰσθητῶν ἔς τε ἡδονὴν δελεάζει καὶ ἠρέμα διαχεῖν τὴν γνώμην* (relaxare ani-

ähnlichen Verhältnisse steht. Noch weniger genügt das, was über das Wesen des Komischen einige unter den Alten lehren, daher die schwankenden und unklaren Ansichten der meisten über die Komödie, ihren Werth und ihre Bedeutung, wie denn auch grade hier die Unzulänglichkeit der ganzen Auffassungsweise der Kunst, die wir im Alterthum finden, am klarsten sich zu erkennen gibt [10]. Fragmente also einer Kunstlehre sind es, nichts mehr, was das Alterthum geliefert hat, und von diesen Fragmenten sind dann leider wieder nur Fragmente auf uns gekommen. Aber kann nicht auch ein Torso bewunderungswürdig sein und lehrreich?

mum) *πέφυκεν, ταῦτα εἰς τὸ θῆλυ κριτέον· ὅσα δὲ κινεῖ τε εἰς σύννοιαν καὶ ἐγείρει τὸ δραστήριον, ταῦτα ἐς τοῦ ἄῤῥενος μοῖραν ἀπονεμητέον.* In der That Distinktionen, die mit den berühmten Burkes zwischen dem Schönen und Erhabenen in seinen „philos. Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen" sehr große Ähnlichkeit haben, nur daß dem, was hier nur flüchtig angedeutet wird, Burke auf den Grund geht und mit der lehrreichsten Ausführlichkeit es in seinem ganzen Umfange darlegt. Bei Aristides findet sich zwar neben dieser Eintheilung der Musik in Rücksicht auf ihren Charakter auch noch eine andere, die in die *συσταλτική, δι᾽ ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν*, die *διασταλτική, δι᾽ ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν*, und die *μέση, δι᾽ ἧς εἰς ἠρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν*, mit der wieder die Annahme eines dreifachen psychischen Ursprungs der Musik, *δι᾽ ἡδονήν* bei den Kindern, *διὰ λύπην* bei den Frauen, *δι᾽ ἐνθουσιασμόν* bei dem reiferen männlichen Alter ziemlich nahe zusammenhängt. Indeß ist dieß eigentlich doch nur eine jener untergeordnete Eintheilung, indem die *διασταλτική* die männliche Gattung bildet, die *συσταλτική* dagegen und die *μέση* Theile der weiblichen sind.

Begründende Anmerkungen.

1) [Zu Kap. I.] Für διὰ φωνῆς, welches in der im Texte behandelten Stelle Poet. 1, 4 die Lesart der Handschriften ist und das demgemäß auch Bekker beibehalten hat, schlug Hermann und früher schon Buhle διὰ τῆς φύσεως vor, s. Arist. poet. ed. Herm. p. 91. Indeß halte ich diese Emendation nicht für nothwendig. Unter den Nachahmern διὰ φωνῆς nehmlich verstehe ich nicht die Nachahmer von allerlei Thierstimmen, sondern Schauspieler und Rhapsoden, welche die oben angeführte Stelle in der Rhetorik (III, 1) deutlich als solche bezeichnet. Diese stellt als die zweite Gattung von Nachahmen bei Berücksichtigung der Mittel der Nachahmung, so wie die Nachahmer durch Farben und Gestalten, Aristoteles denen, die durch Wort, nicht das gesprochene, sondern das Wort an sich, durch Harmonie und Rhythmus nachahmen, entgegen, und gibt hiermit eine ganz erschöpfende Eintheilung der Darstellungsmittel. Daß aber nur die, welche durch σχήματα und χρώματα nachahmen, in solche, die es vermöge ihrer Kunst, und in solche, die es durch Gewöhnung thun, eingetheilt werden, nicht auch die, welche vermittelst der Stimme nachahmen, dieß hat, glaube ich, darin seinen Grund, daß Aristoteles die Kunst des Schauspielers für ein Werk der Natur hielt. Die Stimme ist am meisten zum Nachahmen geeignet, unter allen Theilen des menschlichen Körpers, sagt er in der Rhetorik; also durch σχήματα und χρώματα, die am Körper sich zeigen, nachzuahmen, dazu gehört mehr Kunst als zu der Nachahmung durch die Stimme. Daher nennt denn auch ausdrücklich Aristoteles die Schauspielkunst etwas Kunstloseres, zunächst allerdings in Vergleich mit der eigentlichen Redekunst, der kunstvollen Darstellung durch die Rede; aber die eben angeführte Vergleichung der Stimme mit den übrigen Theilen und Organen des menschlichen Körpers erlaubt uns diese Behauptung auch in weiterem Umfange aufzu-

fassen (s. Rhetor. III, 1. *καὶ ἔστι φύσεως τὸ ὑποκριτικὸν εἶναι καὶ ἀτεχνότερον· περὶ δὲ τὴν λέξιν ἔντεχνον,* und nachher *ὑπῆρξε δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν*). So hätte denn allerdings Aristoteles der Nachahmung, welche auf Kunst und Gewöhnung beruht, die, welche in der Natur allein oder wenigstens vorzugsweise ihren Ursprung hat, entgegengestellt, nur nicht mit ausdrücklichen Worten, ohne daß wir die Worte des Textes gradezu zu ändern brauchen. Denn das Inconcinne, das Allzukurze und Dunkle kann in Aristoteles Poetik doch nicht als ein Grund zu Änderungen betrachtet werden. Daß aber Aristoteles die Nachahmung durch die Stimme von der durch die Rede trennt, und doch mit der letzteren die durch Harmonie und Rhythmus in Verbindung setzt, darf uns dabei auch nicht befremden. Der Rhythmus nehmlich, verbunden mit dem Worte, bildet das Metrum, in dessen Wesen nichts liegt, was nothwendig mit der Nachahmung durch die Stimme zusammenhinge, wenn es auch durch diese erst vollkommen in die Erscheinung tritt. Wenn dagegen bei dem Gesange, der aus der Vereinigung des Wortes und der Harmonie, außerdem natürlich auch des Rhythmus, entsteht, die Stimme allerdings schon eine weit wichtigere Rolle spielt, so ist doch das, wodurch der Gesang auf uns wirkt, immer hauptsächlich die Harmonie, die Musik in dem Gesange, die Stimme dagegen ist einerseits das, wodurch die Musik erst wahrnehmbar wird, anderseits verstärkt sie allerdings durch Mittel, die ihr eigenthümlich sind (durch die Abwechselung zwischen schwachen und starken Tönen, durch das allmälige Anschwellen und Verklingen der Töne u. s. w.), die Kraft des Gesanges, in beiden Fällen aber liegt in ihr doch nicht das eigentliche Wesen des Gesanges. Der Schauspieler und Rhapsode dagegen, sofern sie eine Kunst besitzen, die, von der des Dichters getrennt, als etwas Selbständiges betrachtet wird, bringen vornehmlich durch die Stimme an und für sich die Wirkung hervor, die sie hervorbringen. Harmonie und Rhythmus müssen zwar auch von ihnen in Anwendung gebracht werden, indem die Kunst der Deklamation eine gehörige Abwechselung zwischen hohen und tiefen, zwischen langausgehaltenen und kurzabgeschlossenen Tönen verlangt (s. die oben angeführte Stelle der Rhetorik): aber nicht Harmonie und Rhythmus an und für sich, sondern nur als Regelung der Stimme, erweisen sich hier wirksam. Deutlicher: ein Gesang verdankt die Wirkung, die er hervorbringt, hauptsächlich dem Komponisten, nicht dem, der ihn vorträgt, also der in ihm liegenden Harmonie und

dem in ihm liegenden Rhythmus, nicht der Stimme; den Effekt dagegen, den der Schauspieler (d. i. der Schauspieler selbst, nicht der Dichter durch ihn) hervorbringt, verdankt dieser seinem Vortrage, d. i. der kunstmäßig geregelten Stimme. So konnten recht wohl die Schauspieler als Nachahmer durch die Stimme denen, die durch Worte, Harmonie und Rhythmus nachahmen, von Aristoteles gegenübergestellt werden.

2) Da die Worte des Textes „nicht auf Alle erstrecke sich nach Aristoteles die Wirkung, die von dem Sichtbaren auf die Empfindung ausgeübt würde", auf eine Emendation in der oben angezeigten Stelle (Polit. VIII, 5, 1, 31) sich gründen, so habe ich nun den Beweis der Nothwendigkeit meiner Emendation (nehmlich die Einschiebung eines *οὐ* vor *πάντες*) zu führen, um so mehr, da niemand von denen, die früher die Stelle behandelt haben, an dem Texte einen Anstoß genommen hat. Ich gehe von J. C. von Orelli's Auffassung derselben aus in der dankenswerthen Abhandlung über Aristoteles Pädagogik in den „Philologischen Beiträgen aus der Schweiz, herausgegeben von Bremi und Döderlein, B. 1, S. 104". Denn offenbar ist der von Orelli eingeschlagene Weg der einzige, auf dem eine Erklärung der Stelle versucht werden kann. „Auch nehmen alle von Natur gleichmäßigen Antheil an dieser Empfindung", übersetzt Orelli (die Worte „von Natur gleichmäßigen" sind erklärender Zusatz) und fügt darauf hinzu, „nicht nur etwa die Freien, Gebildeten, auf welche der Rhythmus ganz anders wirkt, als auf den Sklaven oder das Kind", und als Folgerung: „so daß das Sichtbare nie in gleichem Grade ein Bildungsmittel werden kann wie das Hörbare". Man sieht, daß von ihm die Worte, welche weiter oben in demselben Kapitel gelesen werden: „*καὶ δεῖ μὴ μόνον τῆς κοινῆς ἡδονῆς μετέχειν ἀπ' αὐτῆς (ἔχει γὰρ ἡ μουσικὴ τὴν ἡδονὴν φυσικήν, διὸ πάσαις ἡλικίαις καὶ πᾶσιν ἤθεσιν ἡ χρῆσις αὐτῆς ἐστι προςφιλής), ἀλλ' ὁρᾶν εἴ πῃ καὶ πρὸς τὸ ἦθος συντείνει καὶ πρὸς τὴν ψυχήν,*" so wie auch die im 6ten Kap. (Bekker, S. 1341, 1, 13 ꝛc.): „*ἀλλὰ καὶ τὰ τοιαῦτα μέχρι περ ἂν δύνωνται χαίρειν τοῖς καλοῖς μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς, καὶ μὴ μόνον τῷ κοινῷ τῆς μουσικῆς, ὥσπερ καὶ τῶν ἄλλων ἔνια ζώων, ἔτι δὲ καὶ πλῆθος ἀνδραπόδων καὶ παιδίων*" zur Erklärung der vorliegenden Stelle herbeigezogen werden. Aber was sagt Aristoteles in den angeführten Worten? Zunächst in der letzten Stelle, in der Alles vollkommen klar ist? Doch nichts Anderes, als daß die Unterweisung der Jugend in der Musik darin ihr Ziel finden solle,

daß die Jugend fähig sei Freude zu empfinden über die schönen Melodieen und Rhythmen, oder mit anderen Worten: über das Schöne in Melodieen und Rhythmen, nicht über das, was in aller Musik auf dieselbe Weise sich findet, d. h. über den sinnlichen Reiz der Töne überhaupt, woran sich selbst einige Thiere, Kinder und Sklaven ergezten. Hiernach ist nun offenbar der Zweck der Unterweisung in der Musik nicht der, daß die Jünglinge überhaupt eine Ähnlichkeit zwischen gewissen Melodieen und Rhythmen und Gemüthsstimmungen auf der anderen Seite wahrzunehmen lernen (davon allein aber ist an der fraglichen Stelle die Rede), sondern daß sie das Schöne von dem Unschönen zu unterscheiden und Freude daran zu haben verstehen. Nicht dadurch also unterscheiden sich auch nach dieser Stelle die, welche in der Tonkunst eine zweckmäßige Unterweisung erhalten haben, und die Masse der Ungebildeten von einander, daß diese die Ähnlichkeit von Melodieen mit Gemüthsstimmungen überhaupt nicht wahrzunehmen und zu empfinden vermöchten, sondern dadurch, daß sie für das Schöne in der Musik (das ist nach dem ganzen Zusammenhange das sittlich Schöne) keine Empfindung haben. Aus dieser Stelle also wenigstens ist nicht zu ersehn, in wiefern „nicht Alle" an der Wahrnehmung und Empfindung für die Übereinstimmung zwischen Melodieen und Seelenzuständen sollten Theil haben können. Daß aber, wenn bei der Vergleichung des Sichtbaren und Hörbaren es von dem letzteren heißt „*πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν*," darin zugleich das Gegentheil in Betreff des Hörbaren oder der Musik liegt, versteht sich von selbst. Daß nun zur Erklärung der in Rede stehenden Worte an sich die angezogene Stelle nicht vollkommen hinreiche, scheint auch Orelli nicht ganz entgangen zu sein. Eben deßhalb glaubte er das *πάντες μετέχουσι τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως* durch „Alle nehmen von Natur gleichmäßigen Antheil an dieser Empfindung" übersetzen zu müssen. Wo sagt aber so etwas Aristoteles? Aber die andere oben zur Vergleichung angezogene Stelle spricht desto mehr für Orelli? Nur scheinbar, glaube ich. Freilich, sieht man in dem mit *ἀλλά* angeführten Satze den wahren Gegensatz zu dem Ersten, so würde die Stelle Orelli's Erklärung begünstigen. „Man muß nicht nur an der allgemeinen sinnlichen Lust, die von der Musik ausgeht, Theil nehmen, sondern man muß sie auch auf das Gemüth einwirken lassen," würde Aristoteles alsdann haben sagen wollen. Danach würde er also behaupten, daß bei der großen Masse sie nicht auf das Gemüth einwirkt. Aber dem widerspricht Alles, was

folgt. Immer ist ganz im Allgemeinen von der Einwirkung der Musik auf das Gemüth die Rede, ohne daß eine bestimmte Klasse von Menschen, auf die sie beschränkt sei, hervorgehoben wird (s. besonders 40. εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν, κ. τ. λ.); von der dramatischen Musik aber sagt Aristoteles ausdrücklich, daß sie in Allen die Affekte, die sie darstelle, zu erregen vermöge (ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς). Doch mit noch schlagenderen Gründen kann bewiesen werden, daß Aristoteles nicht von dem Sichtbaren im Gegensatze gegen das Hörbare behaupten konnte, Alle nähmen Theil an der Empfindung für die Ähnlichkeit, welche hier zwischen dem Bilde oder der Nachahmung und dem, was sie darstelle, Statt fände. Die σχήματα (Gestalten mit den verschiedenen Arten der Haltung, die sie annehmen können — auf sie aber beruft sich zunächst Aristoteles in Bezug auf das Sichtbare —) sind „nur in geringem Maße ausdrucksvoll, es findet durchaus keine wirkliche Ähnlichkeit zwischen ihnen und Gemüthsstimmungen Statt, sie sind nur Zeichen, nur Andeutungen derselben; zwischen Harmonieen und Rhythmen dagegen und Affekten der Seele so wie überhaupt allen ethischen Zuständen findet eine wahrhafte, beinah vollkommene Ähnlichkeit Statt, und ihre Wirkung ist so stark, daß unsere Stimmung durch sie ganz umgewandelt wird," dieß sind die Sätze, die Aristoteles hier durchführt, — und dessenungeachtet sollte er der Empfindung für die Übereinstimmung des Sichtbaren mit Gemüthszuständen eine größere Allgemeinheit zugeschrieben haben als der des Hörbaren mit eben denselben? Dann müßte ein bloßes Zeichen in sich klarer und verständlicher, mithin allgemeinverständlicher sein als ein vollkommen treues und lebendiges Bild eines Gegenstandes, eine Meinung, die doch gewiß niemand dem großen Aristoteles wird beilegen wollen. Und wer kann sich auch überhaupt denken, daß er einen Sklaven z. B. für unfähig sollte gehalten haben, etwas Anderes zu empfinden bei einer Trauermusik, etwas Anderes bei heiteren, fröhlichen Melodieen? Und welcher Zusammenhang ferner läßt sich entdecken zwischen den Worten, in denen Aristoteles die geringere Bedeutsamkeit des Sichtbaren im Vergleiche mit dem Hörbaren behauptet (ἀλλ' ἐν τοῖς ὁρατοῖς ἠρέμα· σχήματα γάρ ἐστι τοιαῦτα, ἀλλ' ἐπὶ μικρόν, und dann: ἔτι δὲ οὐκ ἔστι ταῦτα ὁμοιώματα τῶν ἠθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον κ. τ. λ.), und den mitten zwischen sie hineingeschobenen „καὶ πάντες τῆς τοιαύτης κοι-

νωνοῦσιν αἰσθήσεως. Orelli zwar findet allerdings eine Art Zusammenhang heraus, indem er annimmt, daß hier von dem Anspruche der Künste auf die Ehre eines allgemeinen Bildungsmittels die Rede sei. Dessenungeachtet aber wird auch bei ihm, der doch manches Erklärende einschiebt, der Zusammenhang durchaus nicht vollkommen klar. „Auch nehmen Alle Antheil an dieser Empfindung" sagt er, und fügt hinzu „so daß das Sichtbare nie in gleichem Grade ein Bildungsmittel werden kann wie das Hörbare." Scheint es nicht, als müßte vielmehr das Entgegengesetzte, „so daß das Hörbare nie in gleichem Grade ein Bildungsmittel werden kann wie das Hörbare" gefolgert werden, wenn doch für das Sichtbare Alle Empfindung haben? Doch Orelli scheint sich die Sache so gedacht zu haben: weil das Sichtbare auf Alle gleichmäßig einwirkt, auf die Sklaven wie auf die Freien, kann es keine wahre bildende Kraft eben für die Freien besitzen, kann also unter den Bildungsmitteln für diese keinen hohen Rang behaupten, und, könnte man hinzusetzen, es ist auch nicht etwa nöthig, die Jugend dadurch zu bilden, wenn es schon an sich auf Alle gehörig einwirkt. Aber wie dunkel hätte sich alsdann Aristoteles ausgedrückt, zumal da hier von den Künsten als Bildungsmitteln zunächst gar nicht die Rede ist, die bildenden Künste in's Besondere erst hernach „*οὐ μὴν ἀλλ' ὅσον διαφέρει κ. τ. λ.* von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet werden! Und warum sollte denn auch ein Bildungsmittel nur aus dem Grunde, weil es für Alle paßt, also auch für den Sklaven, bei der Bildung der Freien nicht, oder nur in geringem Maße, angewendet werden können? Und die bildenden Künste müßten also danach auch auf Sklaven ihre Wirkung im vollen Maße ausüben, auch ein Sklave müßte den ethischen Ausdruck in Polygnots Gemälden erkennen und verstehen, ein ganz ungebildeter Sklave oder auch ein Kind, die an Gemälden doch weiter nichts als die bunten Farben bewundern, um den Ausdruck, der in den Gesichtern herrscht, unbekümmert, eben so wenig auch von irgend einer Gemüthsbewegung in Folge des Anschauens ergriffen. Solche Schwierigkeiten stellen sich dem Verständniß entgegen, wenn wir bei der Lesart der Handschriften „*πάντες κοινωνοῦσιν κ. τ. λ.* stehen bleiben. Allen diesen Schwierigkeiten aber wird, glaube ich, durch ein vor *πάντες* eingeschobenes *οὐ* abgeholfen. Alles hängt dann auf das Beste zusammen, und für die ethische Bedeutung der *σχήματα*, mag man nun darunter die des lebendigen menschlichen Körpers, die verschiedenen Arten der Haltung, eine freie und gedrückte z. B., eine

grade und eine vorwärts oder rückwärtsgebogene, eine straffe oder schlaffe, über deren Bedeutung in den Physiognomicis Aristoteles handelt (Bekker Vol. 2, p. 807), oder auch die Gestalten der bildenden Kunst verstehen, hat allerdings nicht jeder ein geschärftes Auge, während den Unterschied zwischen dem geistigen Charakter verschiedener Arten von Musik, z. B. einer einschläfernden und einer lebhafteren, aufmunternden, doch auch schon ein Kind, und der einfache und ungebildete Mensch, der Naturmensch, oft grade am richtigsten und vollkommensten fühlt und wahrnimmt. Mit den Worten aber „man muß nicht nur an der allgemeinen Lust Theil nehmen, die von der Musik ausgeht, für die Alle eine Empfindung haben, sondern zusehn, ob sie irgendwie auch auf den Gemüthszustand und auf die Seele Einfluß hat" ist, wie der ganze Zusammenhang deutlich lehrt, nicht gemeint: wir müssen uns überhaupt das zum Ziele setzen, daß sie nur irgendwie auf das Gemüth einwirke, sondern: wir müssen die Lust, welche zunächst die Musik nur durch den sinnlichen Reiz der Töne ganz im Allgemeinen in uns erregt, bei der mächtigen Wirkung, die die Musik auf das menschliche Gemüth ausübt, zu einer Lust, die nur eine Musik erregt, in der schöne und edle Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen ihren Ausdruck finden, veredelnd umzuwandeln suchen, damit wir auf diesem Wege schöne und edle Gemüthsstimmungen selbst liebgewinnen lernen, so daß also der Gegensatz nicht in dem Satze, der den Schein davon an sich trägt, „*ἀλλ' ὁρᾶν εἴ πῃ καὶ πρὸς τὸ ἦθος συντείνει*, sondern erst in der ganzen folgenden Auseinandersetzung enthalten ist, die indeß doch durch diesen Satz schon eingeleitet und vorbereitet wird. Nicht also der Macht über das menschliche Gemüth wird jene sinnliche Lust an der Musik entgegengestellt, sondern der Lust an dem wahrhaft Schönen in der Musik und dem richtigen Urtheile, worauf diese beruht, und nur dieser Lust wird, und das mit vollem Recht, die Allgemeinheit abgesprochen (s. besonders c. 5, 1, 13 ꝛc. *ἐπεὶ δὲ συμβέβηκεν εἶναι τὴν μουσικὴν τῶν ἡδέων, τὴν δ' ἀρετὴν περὶ τὸ χαίρειν ὀρθῶς καὶ φιλεῖν καὶ μισεῖν, δεῖ δῆλον ὅτι μανθάνειν καὶ συνεθίζεσθαι μηθὲν οὕτως ὡς τὸ κρίνειν ὀρθῶς καὶ τὸ χαίρειν τοῖς ἐπιεικέσιν ἤθεσι καὶ ταῖς καλαῖς πράξεσιν*, und c. 6, *ἀλλὰ καὶ τὰ τοιαῦτα μέχρι περ ἂν δύνωνται χαίρειν τοῖς καλοῖς μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς κ. τ. λ.* vgl. auch Probl. 10, 38, *διὰ τὶ ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ ὅλως ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες; ἢ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν; σημεῖον δὲ τὸ τὰ παιδία εὐθὺς γενόμενα*

χαίρειν αὐτοῖς· διὰ δὲ τὸ ἔθος τρόποις μελῶν χαίρομεν). Noch sind ein Paar Worte über die Verbindung, in der die vor den besprochenen unmittelbar vorausgehenden Worte stehn, *ἀλλ' ἐπὶ μικρόν* nehmlich, hinzuzufügen. Die Herausgeber nehmlich interpungiren hinter *μικρόν* und scheinen so die Worte mit dem Vorhergehenden zu verbinden, wie Lambinus wenigstens offenbar thut, der nur seltsamer Weise dieselben nicht, wie dann nothwendig ist, mit dem unmittelbar Vorhergehenden *σχήματα γάρ ἐστι τοιαῦτα*, sondern, *σχήματα γάρ ἐστι κ. τ. λ.* als Parenthese betrachtend, mit den Worten „*ἐν τοῖς ὁρατοῖς ἠρέμα*" in Verbindung bringt, indem er übersetzt: „verumtamen in aspectabilibus inest aliquantulum, nehmlich morum simulacri, (tales enim sunt figurae) sed parum admodum, tum omnium hominum talis sensus communis est." Mir indeß scheint die Verbindung der Worte mit dem Vorhergehenden überhaupt nicht die richtige zu sein, „die *σχήματα* sind von der Art, daß sie Ähnlichkeit mit Gemüthsstimmungen haben, nur in geringem Maße, ferner aber tragen sie nicht eine wirkliche Ähnlichkeit mit ihnen an sich," konnte wohl Aristoteles so sagen, da doch der zweite Satz alsdann nicht sowohl etwas wirklich Neues enthielte, als vielmehr eine Verstärkung des im ersten Ausgesagten? Freilich kann indeß, wer nur *πάντες* liest, die Worte auch eben nur mit dem Vorhergehenden in Verbindung bringen; liest man dagegen *οὐ πάντες*, wie gut schließt es sich dann an das Folgende an, „die *σχήματα* sind von solcher Natur, aber nur in geringem Maße, und nicht bei Allen findet diese Empfindung Statt." Auch hierdurch also empfiehlt sich, glaube ich, die von mir vorgeschlagene Emendation, auf die ich bei wiederholter Überlegung immer wieder von Neuem zurückgekommen bin.

3) Die im Texte enthaltene Interpretation der dunklen Stelle Problem. 19, 27. (mit der noch 19, 29. zu verbinden ist) mag sich durch sich selbst rechtfertigen. Unter dem *ψόφος*, der nach Aristoteles auf eine ähnliche Weise den Sinn des Gehörs erregt, wie die Farben den des Gesichts, ist offenbar nicht der wirkliche Ton, der immer aus mehren auf einander folgenden Momenten besteht, sondern gleichsam nur der Ansatz zu einem Tone, die erste dumpfe Erregung des Sinnes, der bloße Impuls desselben zur Thätigkeit verstanden, was auch das Wort bestimmt genug andeutet. Daß nun aber auf die erste Bewegung oder Erregung (beides bedeutet *κίνησις*) noch eine Bewegung folgt, daß also die Bewegung eine successive wird, dieß findet nur bei dem Hö-

ren Statt. In den folgenden Worten αὕτη δὲ ἔχει κτλ. möchte ich lieber ὁμοιότατα mit dem Cod. Paris. 2036 (bei Bekker Υ[a]) als ὁμοιότητα lesen, wiewohl auch Theodor. Gaza Letzteres in seinem Texte gehabt haben muß. Einige Ähnlichkeit mit dem Ethischen nehmlich muß doch auch schon der einfache Ton haben, wenn der Grund für diese Ähnlichkeit in der successiven Bewegung an und für sich liegen soll. Das Streben aber, welches in jedem Handeln liegt (denn jedes Handeln strebt nach etwas, hat ein Ziel, s. Arist. Ethik. Nicom. I, 1, 1 u. 2.), findet sein vollkommen entsprechendes Gegenbild (ὁμοιότατα ἔχει) natürlich in solchen Bewegungen, deren Momente nicht gleichartig sind, bei welchen ein Wechsel zwischen relativer Ruhe und Anspannung Statt findet. Indem wir wahrnehmen, wie die Bewegung nicht die bleibt, die sie Anfangs war, sondern wenn sie an einen gewissen Punkt angelangt ist, eine neue von ihr verschiedene Bewegung aus ihr hervorgeht, so erhält sie den Anschein des Strebens nach einem Ziele, mag nun dieses Ziel eine Höhe sein, zu der sie sich erhebt, oder eine Tiefe, in die sie sich herabläßt. Interessant ist es übrigens mit den scharfsinnigen Andeutungen des griechischen Philosophen über die Nachahmung der Stimmungen und Bewegungen des Gemüths durch das Hörbare als ein in successiver Bewegung Begriffenes Herders geistreiche Ideen über diesen Gegenstand zu vergleichen, besonders in der Abhandlung in den zerstreuten Blättern über die Frage „ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre," sämmtliche Werke zur schön. Lit. und Kunst, Duodezausg. B. 20 S. 67 bis 89, ferner in der Kalligone, Werke zur Gesch. und Philos. B. 18 S. 69, 72 u. 85. und B. 19 S. 16: „sie (die Musik) ist Geist, verwandt mit der Natur innerster Kraft der Bewegung u. s. w." Eine Benutzung indeß der von Aristoteles gegebenen Fingerzeige verräth die Herdersche Behandlung des Gegenstandes nirgends; und doch würde sie an Schärfe und Tiefe dadurch sicher gewonnen haben, auch würde wohl alsdann der nicht ganz freundliche Seitenblick weggeblieben sein, der in der zuerst angeführten Abhandlung S. 78 auf den „alten Aristoteles" geworfen wird, den sich die im Wettstreite mit einander begriffenen Damen Tonkunst und Malerei mit seinen Unterscheidungen und bestimmten Worterklärungen als Entscheider verbitten, statt seiner die Schwester Poesie erwählend. Oder wären wirklich die Worterklärungen des Aristoteles bloße Worterklärungen? So geringschätzig scheint doch sonst Herder nicht von ihm zu urtheilen.

4) Mit der von mir gegebenen Auseinandersetzung der

Ansichten des Aristoteles über das Nachahmende der einzelen Künste sind Hermanns Bestimmungen zu vergleichen, zur Poetik 1, 1. S. 84 u. 85. Wenn aber Hermann Aristoteles Ansicht über die nachahmenden Künste kurz in Folgendem zusammenfassen zu können glaubt: „er setze ihren Unterschied theils in die Dinge, durch welche, theils in die, welche sie nachahmten, und so fortfährt: Imitatur autem pictura lineis et coloribus, ars statuaria formis, musica numero et harmonia, saltatio motibus, poësis denique oratione. Imitatur porro pictura figuras, statuaria formas, musica affectiones animi, quas Graeci ἤθη dicunt, saltatio tum affectus, tum perturbationes, tum actiones, poësis denique actiones," so wird das Willkürliche dieser Feststellungen, sowohl was die Beschränkung der Nachahmung von Handlungen auf die Poesie, wie was die Bezeichnung der bildenden Künste als Nachahmungen von Figuren und körperlichen Formen betrifft, dem unbefangen prüfenden Leser aus der oben gegebenen Erörterung, hoffe ich, hinreichend klar geworden sein. Eben so wenig kann ich, wie ebenfalls die Auseinandersetzung im Texte Jedem zeigen wird, mit der Art, wie Hermann, allerdings mit großem Scharfsinn, die Nachahmung im engeren und die im weiteren Sinne von einander sondert, ganz übereinstimmen. Nachahmung im engeren Sinne nehmlich ist ihm nur das Spielen einer Rolle. Dieß war allerdings der gemeine Sprachgebrauch, dem auch Aristoteles hie und da folgt, und in der That gibt ein äußerlich vollkommen treues Abbild des Dargestellten nur die Nachahmung des Schauspielers. (S. auch Twining über die Poesie als nachahmende Kunst, Deutsch bei Buhle's Übersetzung der Aristotelischen Poetik, S. 234). Daß aber Aristoteles doch darauf die wirkliche Nachahmung durchaus nicht beschränkt, sondern auch da eine wirkliche Nachahmung annimmt, wo nur eine wahrhafte Ähnlichkeit zwischen der Nachahmung und dem Urbilde, welches sich in ihr darstellt, Statt findet, das bezeugen doch auf das Klarste die im Texte behandelten Stellen in der Politik und in den Problemen. Harmonieen und Rhythmen haben eine wirkliche Ähnlichkeit mit Gemüthsstimmungen und Affekten und sind darum wirkliche Nachahmungen derselben zu nennen, fast mit demselben Rechte wie das Spiel des Schauspielers eine wirkliche Nachahmung von Handlungen, während das stumme Bild des Malers wie das stumme Wort des Dichters — Nachahmungen im weiteren Sinn — zwar Zeichen sind, durch die Affekte und Handlungen uns dargestellt werden können, aber

an sich selbst gar keine Ähnlichkeit mit Affekten und Handlungen haben.

5) Rhythmus und Harmonie werden zwar im Allgemeinen beide als Nachahmungen der *ἤθη* und *πάθη* von Aristoteles betrachtet, nichts desto weniger aber wußte sein Scharfsinn auch hier noch zu scheiden und zu sondern. In den Problem. 19, 49 nehmlich schreibt er dem *μέλος* an und für sich, d. i. den Tönen der Musik als solchen, etwas Weiches und Ruhiges zu, durch die Mischung aber mit dem Rhythmus erhielten sie etwas Rauhes und Bewegtes (*τραχὺ καὶ κινητικόν*). Damit stimmt denn sehr wohl die in den Problem. 19, 48 nicht undeutlich hervortretende Ansicht überein, daß solche Harmonieen, die am wenigsten Melodie haben, wie namentlich die hypodorische und die hypophrygische, den Charakter des Handelns am vollkommensten in sich darstellen, — das Rhythmische nehmlich herrscht alsdann vor. Auch in der Politik (VIII, 6.) unterscheidet Aristoteles zwischen der *εὐμελὴς μουσική* und der *εὔρυθμος*, ohne sich jedoch näher darüber zu erklären, worauf dieser Unterschied beruhe. Doch möchte man sich wohl die praktischen und die enthusiastischen Harmonieen (Beides vereint die hypophrygische, s. ebendaselbst) als vorzugsweise eurythmisch, die ethischen als vorzugsweise eumelisch zu denken haben, d. h. in jenen mochte die Rücksicht auf das Ausdrucksvolle des Taktes oder der Rhythmen, in diesen die auf das Ausdrucksvolle der Melodie vorherrschen.

6) Unter dem „g r ö ß t e n T h e i l e d e r A u l e t i k u n d C i t h a r i s t i k," den Aristoteles mit zu der n a c h a h m e n d e n Kunst rechnet, versteht Gräfenhan zur Poetik K. 1. S. 7., eben so wie Hermann (zu derselben Stelle S. 89.), den mit der Poesie verbundenen Theil dieser beiden Künste; ausgeschlossen werde die *ψιλὴ κιθάρισις* und *αὔλησις*. Aber einerseits würde er dann wohl gar nicht mehr von einem Theile der A u l e t i k und C i t h a r i s t i k gesprochen, sondern sich gradezu der Worte „A u l ö d i e und C i t h a r ö d i e" bedient haben, ferner setzt er mit klaren Worten das Nachahmende eben dieser Auletik und Citharistik a l l e i n in die Harmonie und den Rhythmus, nicht in das Wort zugleich (s. Poet. 1, 5. *οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ καὶ εἴτινες ἕτεραι τυγχάνουσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν· οἷον ἡ τῶν συρίγγων*), da er doch bei jeder der nachahmenden Künste ganz genau alle die Mittel, wodurch sie nachahmen, angibt; endlich sähe man doch gar keinen Grund ab, warum Aristoteles der nicht mit der Poesie verbundenen Auletik und Citharistik, der *ψιλὴ*

κιθάρισις und *αὔλησις*, ganz den Charakter der Nachahmung absprechen sollte, da doch nach ihm die Musik auch ohne Text (*μέλος ἄνευ λόγου*) ein *ἦθος* hat (Problem. 19, 27) und eben durch die Harmonie und den Rhythmus Lieder wirkliche Nachahmungen von Gemüthsstimmungen sind (s. Polit. VIII, 5, ed. Bekker. S. 19 u. 40). Wäre aber „der größte Theil der Citharistik u. s. w." in der That die mit der Poesie verbundene, so würde doch sicher durch die Worte „die Epopöie und die Tragödiendichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung und der größte Theil des Flötenspiels und Citherspiels sind Nachahmungen im Allgemeinen" der *ψιλὴ αὔλησις* u. s. w. auch ganz im Allgemeinen der Charakter der Nachahmung abgesprochen. Dieß wird, glaube ich, genügen zur Widerlegung dieser Erklärung. Zur Begründung der meinigen aber ist Zweierlei nöthig, eine Nachweisung des Grundes, warum hier überhaupt Aristoteles bei Behandlung der Poesie auch von dem nicht in unmittelbare Verbindung mit ihr tretenden Theile der Musik, der Instrumentalmusik, spreche, und der Beweis, daß hier von der lebendigsten Art der Nachahmung, von einer Nachahmung von Handlungen im volleren Sinne des Worts die Rede sei.

Den Grund zunächst, warum er von der Auletik und Citharistik bei Angabe der verschiedenen Gattungen der Poesie spricht, finde ich darin. Da die verschiedenen Gattungen der Poesie zuerst nach den Mitteln, deren sie sich zur Nachahmung bedienen, von einander unterschieden werden, so mußte nicht bloß des Mittels, welches der Poesie eigenthümlich und allen Gattungen derselben gemein ist, der Rede nehmlich, sondern auch der entlehnten, der Harmonie und des Rhythmus, Erwähnung geschehn. Dabei war aber die Frage natürlich, woher die Poesie diese Mittel der Nachahmung entlehne? Sie tritt nehmlich durch sie in Verbindung mit einer anderen Kunst, von der also, wo die Gattungen der Poesie nach den Mitteln der Nachahmung bestimmt werden sollten, vorher auch die Rede sein mußte. Nicht also, als ob Aristoteles, was Alles er in seiner Poetik behandeln wollte, mit den Worten: *ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον* habe andeuten wollen. Auf dem Begriffe des Nachahmenden beruht die Eintheilung der Poesie, die er feststellt. Zunächst sind es die Mittel der Nachahmung, auf die er eine Eintheilung der Poesie gründen will. Diese sind zum Theil auch von der Musik entlehnt, — darum er

der Musik als einer nachahmenden Kunst neben den gemeinhin angenommenen verschiedenen Gattungen der Poesie, indem er die Unterschiede derselben wissenschaftlich feststellen will. Da er nun aber — dadurch wird der zweite Punkt erledigt — bei dieser vorläufigen Aufzählung der auf Nachahmung durch Wort, Harmonie und Rhythmus beruhenden Künste gleich im Anfange seiner Schrift, wo er sich über seine Auffassung des Begriffs des Nachahmenden in der Poesie noch nicht hatte erklären können, sich noch ganz an den gemeinen Begriff der künstlerischen Nachahmung halten mußte, welcher nur die lebendigste, unmittelbar vergegenwärtigende Darstellung als Nachahmung behandelte, so mußte er hier sowohl von der Poesie als auch von der Musik grade die Gattungen, welche auch in diesem Sinne nachahmend sind, hervorheben. Dieß war aber die epische Dichtung wenigstens großentheils, vornehmlich die Homerische (s. Poet. 4, 12), ferner die Tragödie und die Komödie und auch die Dithyrambendichtung jener Zeit. Dem Theile der Musik dagegen, welcher eine solche Nachahmung sich zum Ziele setzte, fehlte, außer der eben von dem Nachahmenden entlehnten Benennung desselben (s. Plat. de legg. VI, 764, c), ein bestimmter Name. Daß aber zu jener Zeit die Musik schon dem größten Theile nach diesen Charakter angenommen hatte, sehen wir aus vielen Stellen bei Plato deutlich; die damit genau zusammenhängende Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, das Wandelbare, übertrieben Lebhafte und Leidenschaftliche der neueren Musik, das eben hierauf beruhende Bestreben derselben nicht nur Gemüthsstimmungen, sondern alle möglichen Dinge, nebst deren Lauten, Bewegungen und Handlungen nachzuahmen, diese Tendenz der Musik seiner Tage ist es ja, gegen die er als gegen ein herrschendes Verderben fortwährend eifert. (s. Th. 1 dieser Schrift S. 94, denn die dort erwähnte Nachahmung in den Dithyramben war natürlich vorzüglich ein Werk der Musik, ferner S. 113 unten u. S. 120). Für Leser seiner Zeit schrieb daher Aristoteles gewiß ganz verständlich, wenn er den größten Theil der Auletik und Citharistik mit in die Reihe der nachahmenden Künste stellte. Daß unter der *κιθαριστική* und *αὐλητική* hier Citherspiel und Flötenmusik ohne Begleitung des Gesanges zu verstehen sei, erkennt übrigens auch Ulrici an, Gesch. der hellenischen Dichtkunst, Th. 1, S. 89, Anm. 5. Wenn er aber hinzufügt „allein da die Griechen bei der so innigen Verbindung ihrer Musik mit der lyrischen Poesie diese selbst nicht so genau unterschieden, so zog Aristoteles hier die Hauptgattungen der Musik mit hinein," so ist doch die Bestimmung, daß nur

ἡ πλείστη τῆς κιθ. κ. τ. λ. nachahmend sei, dadurch gar nicht erklärt.

7) An dieser Stelle scheint es mir nothwendig, mich wegen der Übersetzung des griechischen „μιμεῖσθαι" durch „nachahmen," deren ich mich durchweg bedient habe, zu rechtfertigen. Es könnte nehmlich besonders an solchen Stellen, wo, wie hier, von einer μίμησις dessen die Rede ist, was gar nicht wirklich da ist, d. h. was nicht unmittelbar in die Erscheinung tritt, die Übersetzung des griechischen μίμησις durch Darstellung weit zweckmäßiger erscheinen. Darstellen nehmlich heißt dem, was vorher noch keine bestimmte anschauliche Gestalt, was noch keine vollkommene sinnliche Klarheit hatte, eine solche Gestalt und sinnliche Klarheit mittheilen und es dadurch offenbarer machen, als es früher war. Nachahmen dagegen bedeutet sich etwas zum Vorbilde und Muster für die eigne Thätigkeit nehmen, so daß diese einen jenem entsprechenden Charakter, eine Ähnlichkeit damit erhält. Der Künstler ahmt nach, wenn er im Geiste, im Style oder in der Manier eines anderen Künstlers arbeitet. Immer ist es eine Handlungs- oder Verfahrungsweise, die Art und Weise des Benehmens und Betragens, und was dem ähnlich ist, was nachgeahmt wird. Dagegen sagt von dem Maler, der jemanden abbildet, niemand, daß er ihn nachahme, höchstens würde man den Ausdruck „nachbilden" hier gebrauchen können, obgleich auch nachbilden vielmehr von dem Entwerfen eines Bildes nach einem anderen Bilde, d. h. so daß dieß dabei zum Vorbilde dient, gebraucht zu werden pflegt. Hiermit nun „scheint es, spreche ich mir selbst das Urtheil, da ich von dem Abbilden z. B. der im Wasser sich abspiegelnden Gestalten der Sonne, des Mondes u. s. w., wodurch Plato die Thätigkeit des Malers bezeichnet, den Ausdruck „nachahmen" gebraucht habe. Allein ein Doppeltes ist hier zu berücksichtigen. Für's Erste, daß offenbar, so fern es nur irgend möglich, überall durch einen und denselben Ausdruck das μιμεῖσθαι des Künstlers, in sofern es die Thätigkeit bezeichnet, durch welche überhaupt Kunstwerke entstehen, wiedergegeben werden muß. Denn da das Mimetische derselben eben das Band ist, wodurch die verschiedenen Künste, die wir die schönen nennen, von den Griechen zu einer Einheit zusammengefaßt wurden, so würde eine Darstellung der Kunstansichten der Alten in deutscher Sprache zugleich die Einheit des Begriffs der Künste, welche die Alten mimetische nannten, aufgeben oder wenigstens verdunkeln, wenn die Mimesis bald als ein Abbilden, bald als ein Darstellen, bald vielleicht

als ein Nachahmen oder Nachbilden bezeichnet würde. Ferner aber ist auch dieß zu beachten, daß wo möglich auch der Zusammenhang der abgeleiteten oder speciellen Bedeutung des Wortes mit der Grundbedeutung oder der allgemeinen Bedeutung festgehalten werden muß; denn von seinem Stamme losgerissen und auf einen fremden gepfropft muß ein Wort natürlich immer etwas von seinem eigenthümlichen Leben einbüßen. Daß ich nun durch Abbilden *μίμησις* nicht übersetzen kann, ergibt sich alsbald, denn Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen z. B. können doch nicht abgebildet werden. Weit mehr scheint sich Darstellen zu empfehlen. Es ist aber ein doppelter Gebrauch dieses Wortes zu unterscheiden. Eines Theils nehmlich pflegt man von einem Darstellen von Ideen, Gedanken, Empfindungen zu sprechen, und so läßt man auch den Künstler, vornehmlich den Dichter, seine Ideen und Empfindungen, mit einem Worte sich selbst in seinen Werken darstellen. Aber in diesem Sinne wird *μιμεῖσθαι* von den Alten nie gebraucht. Der Dichter, auch der lyrische, ist ein *μιμητής* der *ἤθη χειρόνων ἢ βελτιόνων κ.τ.λ.*, nicht seines eignen *ἦθος*, die *ἤθη* und *πάθη* anderer Menschen, der Menschen überhaupt, nicht seine Gefühle, seine Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen ahmt er vermittelst der Rede nach, *οἱ μὲν σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων*, sagt Aristoteles (Poet. 4, 8), d. i. durch ihren Charakter wurde auch ihre mimetische Thätigkeit bestimmt, aber daß sie ihre eignen *ἤθη* nachgeahmt hätten, sagt er keineswegs. Doch es könnte die mimetische Thätigkeit als ein Darstellen im weiteren Sinne, wie wenn von der Darstellung eines Charakters auf der Bühne, von der Darstellung einer Schlacht in einem Gemälde oder auch bei einem Geschichtsschreiber gesprochen wird, bezeichnet werden. Aber dann setzen wir an die Stelle einer inhaltsreicheren Bezeichnung eine weit allgemeinere, inhaltsleerere. Mag nehmlich von *μίμησις* im engeren oder auch im weiteren Sinne die Rede sein, immer soll die *μίμησις* das, was sie darstellt, lebendig vergegenwärtigend darstellen, immer soll sie der Wahrheit, dem wirklichen Wesen der Dinge, die sie darstellt, nahe kommen. Ein Philosoph stellt gewisse Wahrheiten dar, auch der trockene Geschichtsschreiber stellt Begebenheiten dar, einen *μιμητής* aber nannten die Alten nur den, in dessen Darstellung Alles Leben und Gestalt hat. (s. über das Mimetische in geschichtlicher Darstellung Duris den Samier bei Phot. bibl. 398. *Ἔφορος δὲ καὶ Θεόπομπος τῶν γενομένων πλεῖστον ἀπελείφθησαν* (facta non exaequavere dictis).

οὔτε γὰρ μιμήσεως μετέλαβον οὐδεμιᾶς οὔτε ἡδονῆς ἐν τῷ φράσαι, αὐτοῦ δὲ τοῦ γράφειν μόνον ἐπεμελήθησαν" und Plut. de glor. Athen. ed. Hutten. T. 9, p. 86). Aus diesen Gründen habe ich μιμεῖσθαι mit Darstellen nicht übersetzen wollen, obgleich an mehren Stellen dieser Ausdruck wohl gepaßt haben würde. Dagegen nöthigen fast μιμεῖσθαι mit Nachahmen zu übersetzen solche Stellen, wo (bei Plato) der μιμητής der Dritte von der Wahrheit ab genannt wird, denn der Handwerker bilde den Ideen nach, der μιμητής diesem, und noch mehr die für die Bestimmung des Begriffes, den die Alten mit der künstlerischen Mimesis verbanden, so wichtige Stelle bei Aristoteles Poet. c. 4, wo es heißt, das μιμεῖσθαι sei den Menschen σύμφυτον ἐκ παίδων, und der Mensch unterscheide sich dadurch von den anderen Thieren, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι. Hier ist es doch offenbar der Trieb und die Anlage zum Nachahmen, Nachmachen, Nachbilden, von denen Aristoteles redet. Auch der scharfe Gegensatz, in den Plato die mimetischen Künste mit den hervorbringenden stellt, wird uns nur dann klar, wenn wir μιμεῖσθαι mit Nachahmen oder Nachbilden übersetzen. Der Hauptbegriff des μιμεῖσθαι, der eines Bildens, wobei man ein Objektives, sei es nun ein Sinnliches oder ein Geistiges, zum Vorbilde hat, welches man nicht grade abbilden, sondern nach dessen Muster man ein Anderes hervorbringen will, dieser Begriff wird nur dann gerettet, wenn wir μιμεῖσθαι mit nachahmen oder nachbilden übersetzen, wenn auch nicht zu läugnen ist, daß damit der Sprache einigermaßen Gewalt geschieht. Daß aber dieser Begriff der μίμησις auch in der im Texte behandelten Stelle von Aristoteles festgehalten wird, das beweist besonders die Vergleichung der mimetischen Thätigkeit des Dichters mit der des Malers oder eines andern εἰκονοποιός, die auch hier beibehalten wird.

8) Eine von der im Texte gegebenen ganz abweichende Interpretation der Worte „δι' ὃ καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα (Poet. 17, 3) geben der alte lat. Übersetzer bei Bekker Riccobonus, nehmlich „quamobrem et fluctuare facit fluctuans et ad iram concitat iratus verissime" und in der Hauptsache mit ihm übereinstimmend auch Hermann „ac perturbat perturbatus et exacerbat iratus proxime verum." Was aber hier die Erwähnung der — doch überhaupt nur auf bestimmte Fälle und Umstände beschränkten — zum Zorne reizenden Kraft des Zürnens soll, gestehe ich nicht recht zu begreifen. Hermann, der ἀληθινώτατα durch proxime verum übersetzt, scheint da=

nach auch an den Dichter, der, wenn er selbst beim Dichten in leidenschaftlicher Wallung sich befände, auch die Zuschauer bei Aufführung seines Stücks am leichtesten in leidenschaftliche Wallung werde versetzen können, gedacht zu haben. Aber sollte Aristoteles eine so starke Einwirkung auf das Gemüth von der Poesie verlangt oder überhaupt nur für wahrscheinlich gehalten haben, daß sie dasselbe in stürmische Bewegung versetze, ja Zorn aufrege? Von Mitleid und Furcht freilich sieht man recht wohl ein, wie sie sich des Gemüths durch die Kraft einer der Aufgabe der tragischen Kunst wirklich entsprechenden Tragödie bemächtigen können, aber zum Zorn zu reizen, wird wenigstens nie zur Aufgabe der Tragödie gemacht werden können, wenn auch vielleicht hie und da auf einzele besonders leidenschaftliche Gemüther ein grausam wüthender Tyrann oder ein ihm ähnlicher Charakter in der That eine solche Wirkung ausüben mag. Aber auch dann erregt er doch nicht grade durch sein Zürnen oder der Dichter durch seine Zornglut, die sich in der Darstellung irgendwie bemerklich macht, den Zorn des Zuhörers, wie es doch nach Aristoteles Worten „*χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα*" der Fall sein müßte. Noch könnte man des Aristoteles Worte auch so verstehn, daß man unter dem Zornigen und durch sein Zürnen zum Zorn Aufregenden hier gar nicht den Dichter sich dächte, sondern die Bemerkung, daß der Zürnende am wahrhaftesten zum Zorn reize, bloß für einen bestätigenden Zusatz zu dem Vorigen „daß die, welche in leidenschaftlichem Zustande sich befänden, *ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως πιθανώτατοι* wären, betrachtete. Allein auch dagegen gilt die frühere Bemerkung, daß man nicht recht einsieht, warum grade der Zürnende zum Zorn reizen soll; wer mich oder mir nahe stehende Menschen kränkt und beleidigt, reizt mich zum Zorn, mag er selbst dieß im Zorne thun oder nicht, ja oft sogar im zweiten Falle mehr als im ersten. Jedenfalls wäre es, wenn Aristoteles die ansteckende Kraft der in voller Heftigkeit sich äußernden Leidenschaft bei diesen Worten im Sinne hätte, eine zu singuläre und vielfach zu umschränkende Bemerkung, als daß er so kurz und dunkel sich darüber würde ausgesprochen haben. Aus diesen Gründen habe ich *χειμαίνει* und *χαλεπαίνει*, wie es auch der herrschende Sprachgebrauch ist, intransitivisch auffassen zu müssen geglaubt, „der wirklich Zürnende zürnt am wahrhaftesten, am natürlichsten", nehmlich im Drama, wie der Zusammenhang zeigt, was denn natürlich nichts Anderes ist, als: er weiß den Zorn am wahrhaftesten, am natürlichsten darzustellen. Fragt man aber, warum Aristoteles, nachdem er schon im

Allgemeinen gesagt, daß die, welche wirklich im Affekte sich befinden, auch am täuschendsten solche Zustände darzustellen wissen, seine Meinung erst noch durch Anführung specieller Fälle erläutert, nehmlich des χειμαζόμενος und ὀργιζόμενος, so ist der Grund dann wohl kein anderer als daß grade solche Charaktere, die in stürmischer leidenschaftlicher Bewegung sind und deren Gemüth von Zorn erfüllt ist, in der Regel die Hauptrollen in der Tragödie spielen, weit weniger Furchtsame und noch weniger von Mitleid Hingerissene, während die Affekte, welche die Tragödie in dem Zuschauer erregt, keineswegs vorzugsweise Zorn oder überhaupt eine stürmische Leidenschaft, sondern Mitleid und Furcht, ganz entgegengesetzte Gemüthsbewegungen sind. Ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως übrigens lese ich an dieser Stelle mit Hermann und Gräfenhan nach der sichern Emendation Twinings, obgleich auch Bekker wieder ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως in seinem Texte hat.

9) In Bezug auf die im Texte behandelte Stelle folge ich ganz Hermann (Aristot. Poetik S. 158), mit dem ich lese „διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν,“ und dessen treffliche zur Auslegung hinzugefügte Worte „poesin dicit aut solertis esse aut fanatici. Solertes enim facile cujusvis, quem describunt, mores induere sciunt; fanatici autem facile commoventur et perturbantur“ die Grundlage meiner Erklärung bilden. Seltsam bleibt es freilich, daß beinah alle Handschriften nicht ἐκστατικοί, sondern ἐξεταστικοί haben, weßhalb denn auch Bekker Letzteres beibehalten hat. Nur ein Codex des Victorius und der alte lat. Übersetzer bei Bekker zeugen für die Lesart ἐκστατικοί. Indessen ist mit ἐξεταστικοί schwerlich etwas anzufangen. Wollte man es — aus Respekt vor der Auktorität der Handschriften — beibehalten, so müßte man es dann auf die εὐφυεῖς und εὔπλαστοι auf die μανικοί beziehn. Dann müßten die εὐφυεῖς, weil sie zum prüfenden Untersuchen und Erforschen geneigt und geeignet sind, deßhalb auch die Fähigkeit verschiedene Gemüthszustände nachzubilden, deren Wesen ihnen nehmlich vermöge ihres Talents zu erforschen gelungen wäre, zugeschrieben werden; aber es konnte doch Aristoteles nicht wohl meinen, daß mit dem Talent des prüfenden Untersuchens und Erforschens auch schon das der glücklichen Nachbildung des Erforschten, das πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι, welches er oben hervorhebt, gegeben wäre. Noch weniger aber paßt auf die μανικοί das Prädikat εὔπλαστοι, welches geschmeidig bildsame, solche, die leicht in verschiedene Gestalten sich umzubilden fähig sind, bezeichnet;

dabei kann man doch an Menschen, die der Macht der Leidenschaft unterworfen, durch diese mächtig hin und her bewegt werden — wie doch die *μανικοί* deutlich uns dargestellt werden — nicht wohl denken. Sehr verworren ist die Auseinandersetzung dieser Stelle, die Keiser gibt in dem schon früher angeführten Schriftchen, S. 39. Nach ihm findet zwischen *ἐξεταστικοί* und *ἐκστατικοί* gar kein wesentlicher Unterschied in der Bedeutung Statt. „Utraque enim (lectio) idem fere significat, modo n u l l i u s d e t o r q u e a t u r sensus;" auch übersetzt er ruhig *ἐξεταστικοί* extra se positi. Noch ist Tyrwhitts Erklärung der Stelle zu erwähnen (zur Poetik, S. 142), der *εὐφυοῦς ἢ μανικοῦ* übersetzt „mehr des Talentvollen als des Wahnsinnigen." Aber dem widerstrebt der ganze Zusammenhang, nach welchem der *μανικός* und *ἐκστατικός* offenbar eben grade als recht befähigt zur Poesie erscheinen muß. Und wie würde sonst Aristoteles überhaupt dazu gekommen sein, den *μανικός* zu erwähnen? Auch stehen der *μανικός* und *εὐφυής* weder an sich in so entschiedenem Gegensatze gegen einander, noch werden sie durch den Zusammenhang in einen solchen Gegensatz gestellt, daß man *ἢ* mit „als" zu übersetzen und ein *μᾶλλον* vor *εὐφυεῖς* zu ergänzen sich veranlaßt sähe. Darüber, daß *εὐφυής* und *μανικός* hier überhaupt nicht in strengem Gegensatze gegen einander stehen, daß in's Besondere Aristoteles nicht das bloße ekstatische Wesen ohne alle *εὐφυία* für hinreichend zum Dichten ausgeben wolle, s. Gräfenhan S. 129 u. 130. Nur ist kein Grund vorhanden, warum man nicht auch die Beschränkung der einen Klasse der Dichter auf die *εὐφυία* im Gegensatz gegen das ekstatische Wesen, ebenfalls nur für eine relative halten soll, da doch in der That Etwas von dem ekstatischen Wesen, wie wir es nach Aristoteles beschrieben haben, wohl jeder Dichter an sich haben wird.

Noch ist zur Erläuterung dieser Stelle eine genauere Begriffsbestimmung des Wortes *εὐφυής* nöthig. *Εὐφυεῖς* in geistiger Bedeutung nannten die Alten besonders solche, die durch ein richtiges Urtheil, die Gabe des scharfen Unterscheidens, durch Leichtigkeit und Schnelligkeit der Auffassung, durch einen gewandten, lebhaften und vornehmlich auch erfinderischen Geist sich auszeichneten (s. besonders Plato de republ. V, 455, b. *ἆρα ἔλεγες τὸν μὲν εὐφυῆ πρός τι εἶναι, τὸν δὲ ἀφυῆ, ἐν ᾧ ὁ μὲν ῥᾳδίως τι μανθάνοι, ὁ δὲ χαλεπῶς, καὶ ὁ μὲν ἀπὸ βραχείας μαθήσεως ἐπὶ πολὺ εὑρετικὸς εἴη οὗ ἔμαθεν, ὁ δὲ πολλῆς μαθήσεως τυχὼν καὶ μελέτης μηδ᾽ ἃ ἔμαθε σῴζοιτο;*), vorzüglich aber nannte

man, besonders in späterer Zeit, die mit dem Talente geistreichen Spottes und Witzes Begabten so, indem dieß Talent größtentheils eben auf die genannten geistigen Vorzüge sich gründet. (Über diese Bedeutung s. bss. Ruhnken ad Rutil. in der vorausgeschickten hist. orat. Gr. p. LXXII, p. 38 ed. Frotscher; außerdem ist zu vergleichen über die Bedeutung des Worts Casaubonus ad Athen. VI, 17, p. 286.) Bei Aristoteles wird die *εὐφυΐα* Topik 8, 14, 2, 13. ed. Bekker als die Gabe nach Gebühr das Wahre zu wählen und das Falsche zu fliehen gefaßt, dieß wäre die wahre und echte *εὐφυΐα*, heißt es dort, und ganz übereinstimmend damit wird auch in der Ethik (Ethik Nicom. III, 7, 2, 8 ꝛc., vgl. Zell zu dieser Stelle) die *εὐφυΐα* bestimmt, obwohl der darauf gegründeten Meinung, daß die Tugend auf einer Naturanlage beruhe, der Philosoph hier entschieden entgegentritt. Auch hier nun ist es, das sehen wir deutlich, die Gabe eines gesunden und richtigen Urtheils, worauf das Wesen der *εὐφυΐα* beruht. De anima II, 9, 1, 25 ferner wird der Grad der Einsicht und Verständigkeit bei den Menschen mit der Unterscheidungsfähigkeit des Tastsinnes in enge Verbindung gesetzt, und in Folge dessen werden die *σκληρόσαρκοι* für *ἀφυεῖς τὴν διάνοιαν*, die *μαλακόσαρκοι* für *εὐφυεῖς* ausgegeben; man sieht, daß hier wieder vornehmlich die sichere und scharfe Unterscheidungsgabe, was wir Scharfblick und Scharfsinn nennen, die Gabe umsichtiger Prüfung, damit bezeichnet werden soll. Dazu tritt noch, nach Poet. 22, 17, eine Art vergleichender Phantasie, denn wenn es dort heißt „*πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι· μόνον τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν, εὐφυΐας δὲ σημεῖόν ἐστι*", so ist es doch offenbar das mit richtigem Urtheil gepaarte Talent geistreicher Kombination, was hier unter der *εὐφυΐα* verstanden wird. Kurz alle die Fähigkeiten des Geistes, vermöge deren er mit einer Freiheit und Raschheit wirkt, die gegen das mühsame, methodische Erlernen, gegen die ruhige, der strengen Nothwendigkeit einer einfachen logischen Gesetzmäßigkeit gehorchende Gedankenentwickelung einen entschiedenen Gegensatz bildet, alle diese Fähigkeiten gehörten in das Bereich der *εὐφυΐα*; weil man hier nicht nachweisen konnte, wie das Einzele aus dem Einzelen, Begriff aus Begriff, Gedanke aus Gedanke entstehe, so mußte man unmittelbar aus dem lebendigen Urborn der ursprünglichen Natur die Erscheinungen des Geisteslebens sich hervorsteigend denken.

10) Durch die im Texte gegebene Auseinandersetzung wird es, glaube ich, auch klar geworden sein, daß die Be-

merkungen Göthes über Nachahmungstrieb und Lust an Nachahmungen in Bezug auf die Kunst, auf die der treffliche Stahr mich aufmerksam macht (in der beurtheilenden Anzeige meiner Programmabhandlung über die Aristotelische Lehre von der Kunstnachahmung, Hallesche Litz. Aug. 34. Ergsbl. Nro. 77), in keinem Gegensatze gegen Aristoteles Ansichten stehen. Wie der Nachahmungstrieb nicht indifferenter Nachahmungstrieb zu sein und zu bleiben braucht, so braucht auch die Lust an Nachahmungen nicht lediglich auf der Vergleichung des Nachgeahmten mit dem Urbilde zu beruhn (s. Göth. Werke, B. 28, S. 100. „die ganze Kunstfreude der Menge besteht darin, daß sie das Nachgebildete mit dem Urbilde vergleichbar findet"); ja da wo Aristoteles von der Musik als Bildungsmittel spricht (s. S. 42), nimmt er gradezu nur die Lust an dem, was durch sie nachgeahmt oder ausgedrückt werde, nicht an der Kunst, die sich im Nachbilden zeige, in Anspruch, eben so auch in Bezug auf die bildenden Künste. So faßte schon Burke die Lehre des Aristoteles auf: philos. Untersuchungen über rc. vom Schönen u. Erhabnen, deutsch. Riga 1773. S. 71 u. 72.

11) Da in der im Texte gegebenen Auseinandersetzung der Aristotelischen Lehre über den höchsten Zweck aller menschlichen Thätigkeit einige Bestimmungen nicht sowohl eine unmittelbare Übersetzung der Worte des Aristoteles enthalten, sondern vielmehr aus der Vergleichung mehrer Stellen mit einander durch Folgerungen hergeleitet sind, so scheint es mir nothwendig, zur Begründung derselben hier einige Worte hinzuzufügen. Namentlich scheint die Darstellung der Lehre des Aristoteles über das Verhältniß des Erkennens und des Handelns zueinander und zum höchsten Lebenszweck noch einer Rechtfertigung zu bedürfen. Ist ein Erkennen oder ein Handeln und Thun die höchste Aufgabe des Menschen? Diese Frage entscheidet Aristoteles in der Ethik, wie wir gesehn haben, so, daß er ohne Bedenken der erkennenden Vernunftthätigkeit den Vorzug vor allem Handeln zugesteht (s. Ethik. X, 7, u. VI, 7); denn obwohl er einräumt, daß ein solcher Thätigkeit gewidmetes Leben mehr ein göttliches als ein menschliches zu nennen sei, so erklärt er es doch zugleich auch für die Aufgabe des Menschen nicht bloß Menschliches zu denken, sondern auf Göttliches und Unvergängliches seinen Sinn zu richten. In der Politik dagegen, wo dieselbe Frage wiederholt wird, findet sich in einer Stelle eine dieser, wie es scheint, ganz entgegengesetzte Bestimmung. Hier wird nehmlich (im 2ten Cap. des 7ten Buchs) die genannte Frage so

ausgesprochen: „ob das politische und praktische Leben vorzuziehn sei oder vielmehr das von allem Äußeren getrennte, wie z. B. ein dem bloßen Erkennen gewidmetes, von dem Einige behaupteten, daß es allein ein philosophisches Leben sei". Die Antwort aber, welche von Aristoteles hier ertheilt wird, ist in mehrfacher Beziehung auffallend. Wenn nehmlich die Frage im 3ten Kapitel auf die Weise entschieden wird, daß ein handelndes Leben vorzuziehn sei, dieß Handeln aber weder bei dem Staate noch bei dem einzelen Menschen ein Handeln nach außen hin zu sein brauche — denn wäre dieß nothwendig, so müßte man auch von der Gottheit und dem Weltall nicht sagen können, daß sie in einem vollkommenen Zustande wären, da doch hier von einem nach außen gerichteten Handeln gar nicht die Rede sein könne, — so sind wir, was zunächst das Letztere anbetrifft, mit diesem Resultate, insofern es auf den Staat sich bezieht, wohl gern zufrieden, indem wir durch ein Handeln, das im lebendigen inneren Verkehr aller Glieder desselben untereinander besteht, uns den Zweck des Staates recht gut erfüllt denken können; sollen wir aber auch dem Einzelen keine andere Bestimmung als eben diese anweisen, wie es doch allen Anschein hat (*πολλαὶ γὰρ κοινωνίαι πρὸς ἄλληλα τοῖς μέρεσι τῆς πόλεώς εἰσιν. Ὁμοίως δὲ τοῦτο ὑπάρχει καὶ καθ' ἑνὸς ὁτουοῦν τῶν ἀνθρώπων*), so würde die Nothwendigkeit im Staate zu leben, die nach einer früheren Äußerung (Polit. I, 2) für Jeden besteht, er müßte denn ein Thier oder ein Gott sein, dadurch zwar wohl noch nicht gradezu aufgehoben, denn vielleicht wird eben dieses vollkommen in sich beschlossene, in sich thätige Leben des Einzelen grade nur dadurch möglich, daß er ein Glied des Staates ist; wie aber bei einem solchen Handeln aller einem Staate angehörigen Individuen der Staat selbst seine Aufgabe würde erfüllen können, würde Aristoteles doch wohl schwer gefallen sein nachzuweisen, und von dem Vorwurfe des Egoismus möchte eine solche Lehre doch auch wohl nicht ganz freigesprochen werden können. Denn unter diesem in sich beschlossenen Leben des Einzelen uns etwa nichts Anderes als die reine Darstellung ursprünglicher Eigenthümlichkeit, unter dem Staate aber uns einen Organismus zu denken, dessen Glieder eben dadurch, daß ein jedes seinen besonderen Zweck vollkommen erfüllt, vereint den Zweck des Ganzen erfüllen, diese tiefsinnige und erhabene Ansicht, die schon Plato (s. besonders Schleiermacher Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre, 2te Ausg. 1834, S. 65.) wenigstens angedeutet, unter den Neueren aber Steffens am tiefsinnigsten und am be-

redtesten durchgeführt hat, auch dem großen Aristoteles beizulegen und auf diesem Wege seine Rechtfertigung zu versuchen, dieß würde doch jedenfalls zu gewagt erscheinen, da die Ansprüche der Eigenthümlichkeit sonst fast nirgends großer Berücksichtigung von ihm gewürdigt werden. Doch weniger dieß Leben, als die Bestimmung, daß im Allgemeinen doch ein praktisches Leben vorzuziehen sei, ist für uns wichtig, denn sie ist es, durch welche Aristoteles mit sich selbst, wie es scheint, in entschiedenen Widerspruch geräth. Daß nehmlich in dieser Bestimmung wirklich die Antwort auf die oben angegebene Frage enthalten sei und daß Aristoteles wahre Meinung darin enthalten ist, wenn er auch der Form nach bedingungsweise den Satz ausspricht, läßt sich nicht bezweifeln. Die Richtigkeit nehmlich des Satzes, durch welchen die Wahrheit der erwähnten Behauptung bedingt wird, daß die *εὐδαιμονία* als eine *εὐπραγία* zu betrachten sei, ist durch die früheren Erörterungen bereits festgestellt worden (τὸ *μᾶλλον ἐπαινεῖν τὸ ἀπρακτεῖν τοῦ πράττειν οὐκ ἀληθές· ἡ γὰρ εὐδαιμονία πρᾶξίς ἐστιν*). Auch ist dieser Satz um so sicherer als das Resultat der ganzen Erörterung anzusehn, da nun alsbald zu neuen Untersuchungen übergegangen wird, wie denn auch die Sorgfalt und Genauigkeit, mit der er von Aristoteles vorher noch näher bestimmt wird, dasselbe bezeugen. Und daß die Entscheidung der angeregten Streitfrage der Philosoph als etwas sehr Wichtiges betrachte, hatte er selbst kurz vorher erklärt; sie sei sehr wichtig, weil es nothwendig sei, daß sowohl der einzele Mensch als auch ein Staat immer dem vorzüglicheren Ziele gemäß sein ganzes Handeln anordne und regle. Um so mehr nun muß es uns auffallen, daß in dem Urtheile über diesen Punkt der Philosoph sich selbst, wie es scheint, nicht treu bleibt. Und nicht genug, daß die genannten beiden Schriften, die Ethik und Politik, auf diese Weise in Widerstreit zu gerathen scheinen, obwohl auch dieß bei dem engen Zusammenhange, der zwischen beiden, eigentlich nur Theilen eines Ganzen, Statt findet, (vgl. hierüber Michelet Aristot. ethic. Nicom. Vol. II, comment. cont. p. 13.) auffallen muß, auch in der Politik selbst scheint eine spätere Bestimmung der eben angegebenen zu widersprechen. Indem nehmlich von der Erziehung gehandelt und dem Gesetzgeber zur Pflicht gemacht wird, auf das Sorgsamste darum sich zu bekümmern, wie wohl die Jünglinge tüchtige Männer werden könnten und durch was für Beschäftigungen, und welches das letzte Ziel des Lebens sei, wird, besonders um die letzte Frage zu erledigen, an eine früher, namentlich in

der Ethik (I, 13), auseinandergesetzte Eintheilung der Seelenkräfte erinnert, wonach ein Theil der Seele Vernunft in sich selbst habe, ein anderer nur der Vernunft zu gehorchen fähig sei (Polit. VII, 13). Da nehmlich auf diesen Theilen der Seele allein die Tugenden beruhten, um derentwillen jemand ein tüchtiger Mann genannt werde, so sei nun nur noch die Frage zu beantworten, in welchem von beiden Theilen vornehmlich das letzte Ziel des Handelns zu suchen sei. Die Antwort auf diese Frage nun sei leicht, meint Aristoteles, sobald man nehmlich überhaupt die angegebne Eintheilung annehme. Denn wenn doch das feststehe, daß immer das Schlechtere um des Besseren willen da sei, das aber, was Vernunft besitze, das Bessere sei, so müsse natürlich alles Andere um des Vernünftigen, nicht dieses um eines Anderen willen da sein. In so fern nun aber in dem, was eben nur der Vernunft gehorchen kann, Vernunft ist, ist die Vernunft doch jedenfalls hier nur um eines Anderen, um des Nichtvernünftigen willen da, welches eben durch sie gelenkt und beherrscht werden soll. Nicht das der Vernunft Empfängliche also, was die Vernunft doch nicht in sich selbst hat, und eben so auch nicht d i e Vernunft, die nur um des Nichtvernünftigen willen da ist, d. i. die praktische Vernunft, kann als das Höchste betrachtet werden, und nicht eine Thätigkeit, welche daraus hervorgeht, kann als das letzte Ziel alles Handelns erscheinen. Nicht also die Ausbildung der ethischen Tugenden, die Tapferkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit, die eben in Regelung des an sich unvernünftigen Treibens durch die Vernunft bestehen, nicht ein ihnen gemäßes Handeln kann als höchste Aufgabe betrachtet werden, sondern die Tüchtigkeit der theoretischen Vernunft, — Bestimmungen, durch welche denn doch offenbar ein erkennendes Leben den Vorzug erhält vor dem praktischen. In der That ist es schwer zu begreifen, wie diese Behauptung, die zwar kurz, aber klar genug von Aristoteles ausgesprochen wird, und die oben erwähnte in einer und derselben Schrift zusammen bestehen können. Nur e i n Ausweg, soviel ich sehe, öffnet sich uns. Fragen wir nehmlich zunächst, welche Bestimmung tiefer in der Konsequenz des ganzen Systems Aristotelischer Philosophie begründet sei, so werden wir unbedingt der, wonach die erkennende Thätigkeit als das Höchste erscheint, den Vorzug zugestehen müssen. Denn wenn es Grundprincip dieser Philosophie ist, daß das Schlechtere immer um des Besseren willen da ist, das Vollkommenste und Beste aber das sei, was sich selbst genug ist, der vollendetste Zustand der, wo das Materielle, was bloß der Möglichkeit

nach da ist, ganz überwunden ist und der vollsten Wirklichkeit Platz gemacht hat; sind dieß Grundprincipien der Aristotelischen Philosophie, wie gewiß jeder gern uns zugeben wird, (s. besonders Hegel in den Vorlesungen über die Gesch. der Philosophie, herausgeg. von Michelet, Werke B. 14, S. 325-327), so kann auch die tiefe Begründung der Lehre von der Würde der erkennenden Thätigkeit als letzten Lebenszweckes nicht mehr zweifelhaft erscheinen, und nur in ihr werden wir wahrhaft Aristotelische Lehre zu erkennen vermögen. Denn wenn, um namentlich über den letzten Punkt noch ein Paar Worte zu sagen, von dem Leben der Götter in der Ethik Handlungen der Gerechtigkeit, der Selbstbeherrschung und der Tapferkeit ausgeschlossen werden, und nur das Erkennen als eine ihrer würdige Thätigkeit dargestellt, in der Metaphysik aber (l. XI. (XII.) c. 8. 9. 10. vgl. Trendelenburg zu Aristot. de anima, S. 309) das Leben der Gottheit, und zwar dieß allein, als reine Thätigkeit, als eine Wirklichkeit, die alle bloße Möglichkeit ausschließt, beschrieben wird, so führt eine Vergleichung beider Stellen nothwendig darauf, die Ansicht, daß nicht im Besitze der praktischen Tugenden, welche in Beherrschung der Begierden als eines widerstrebenden Stoffes bestehen, sondern nur in der Weisheit, der Vollkommenheit des Erkennens, jener Zustand vollkommner Wirklichkeit, d. i. einer in sich vollendeten und befriedigten Thätigkeit, zu suchen sei, als Aristotelische Lehre zu betrachten. Steht nun aber dieß fest, daß mit der Konsequenz des ganzen Systems des großen Aristoteles nur die Lehre bestehen kann, wonach die erkennende Thätigkeit als die höchste und vornehmste zu betrachten ist, so ist nun nur eben noch das zu untersuchen, ob und in wie weit sich damit die so eben behandelte, wie es scheint, widersprechende, Stelle in der Politik vereinigen läßt. Hier bietet sich uns nun, wie gesagt, nur ein Ausweg dar. Indem nehmlich Aristoteles in der zuletzt behandelten Stelle im 7ten Buche der Politik dem in sich vernünftigen Theile der Seele vor dem bloß der Vernunft gehorchenden und seiner Thätigkeit vor der Thätigkeit des anderen den Vorrang einräumt, fügt er die Worte hinzu: „und es müssen die Äußerungen der Thätigkeit des von Natur Besseren mehr erstrebt werden von denen, welche theilhaftig werden können, sei es nun aller (d. h. aller Theile der Seele, auch des ganz vernunftlosen also, dessen Verrichtungen in bloßer Befriedigung der sinnlichen Bedürfnisse bestehen,) oder doch (worauf es hier vorzugsweise ankommt) der zwei (lies τῶν τοῖν δυοῖν)." In diesen Worten nun liegt ohne Zweifel

der Gedanke, daß nicht alle Menschen beider Arten der Thätigkeit theilhaftig werden können, dessen Richtigkeit auch am Tage liegt. Daß aber die theoretische Weisheit nicht nur nicht Alle, sondern überhaupt immer nur sehr Wenige sich zum Ziele ihres Strebens werden setzen können, das dürfen wir, auch ohne daß es von Aristoteles ausdrücklich bezeugt wird, als etwas allgemein Zugestandenes wohl hinzufügen. Wenn nun aber in der früher behandelten Stelle doch die Frage gelöst werden sollte, ob die Glückseligkeit des Individuums und die des Staates ein und dieselbe sei, so brauchte von einer bejahenden Beantwortung der Frage, wie sie der ganze Gang der Untersuchung foderte, Aristoteles durch die Rücksicht auf einzele Individuen, die etwa eine Ausnahme von dem Allgemeingeltenden machen könnten, sich wohl nicht abhalten zu lassen. Getrost also konnte er dem praktischen Leben, welches für den Staat offenbar als das einzig mögliche sich erweist, auch in Bezug auf das Individuum im Allgemeinen den Vorzug zugestehen, um so mehr, da die Frage nach dem Verhältnisse beider Arten des Lebens zu einander eine reinere Lösung eben noch später zu erwarten hatte. Dazu kommt noch, daß nach der Erklärung, welche in der genannten Stelle Aristoteles von dem Begriffe des praktischen Lebens gibt, der Widerstreit, in dem es mit dem theoretischen steht, fast ganz zu verschwinden scheint. Indem nehmlich der Philosoph bemerkt, daß das praktische Leben nicht nothwendig ein solches, das auf Andere sich beziehe (*πρὸς ἑτέρους*), zu sein brauche, wie Einige meinten, und daß nicht allein die Erwägungen (*διάνοιαι*) praktisch wären, die durch die zu erwartenden Erfolge unserer Handlungen bestimmt wären (*τὰς τῶν ἀποβαινόντων χάριν γενομένας ἐκ τοῦ πράττειν*), sondern weit mehr noch die, welche in sich ihr Ziel hätten, so nennt er diese in sich selbst ihren Zweck tragenden und um ihrer selbst willen erfolgenden Thätigkeiten, die also den wahren Inhalt des im höheren Sinne praktischen Lebens bilden sollen, gradezu Erkenntnisse, Theoreme (*θεωρίας*), wonach also das Erkennen zugleich auch ein Handeln, das theoretische Leben zugleich ein praktisches sein würde. Und die Richtigkeit dieser scheinbar widersinnigen Behauptung begnügt sich der so oft wortkarge Schriftsteller mit ein Paar Worten in's Licht zu setzen. Vornehmlich, fügt er hinzu, sagen wir ja auch von denen, daß sie handeln, und zwar so, daß sie die mehr unmittelbar nach außen gerichteten Handlungen beherrschen, die durch ihre Ideen und Pläne untergeordnete Künste leiten. Daß es nun keine Gattung der

Erkenntnisse gibt, die nicht auf eine solche Weise, insofern nehmlich untergeordnete Künste und Wissenschaften in ihr ihr Fundament haben, praktisch werden sollte, wer sollte dieß nicht auch ohne weitläuftige Erörterungen einsehen? wer nicht erkennen, daß auch die Philosophie, die über alle herrschende Wissenschaft, welche die tiefsten Gründe aller Dinge und die höchsten Zwecke alles Strebens zugleich zum Gegenstande hat (s. Metaph. I, 2), in diesem Sinne eine echt praktische Wissenschaft und die höchste und vollendetste Architektonik genannt zu werden verdient? Aber was will dann überhaupt Aristoteles mit der Frage, ob das praktische Leben besser sei oder das von allem Äußeren geschiedene, rein theoretische, nur der Erkenntniß gewidmete, wenn dieser Gegensatz seiner Lehre nach überhaupt nicht Statt findet? Ist es etwa nur die gemeine Vorstellungsweise, der er Worte gibt, in keiner anderen Absicht, als um sie zu widerlegen? Aber wie konnte dann die Antwort so ausfallen, wie sie wirklich ausfällt, die Trennung nicht aufhebend, sondern bestätigend, indem doch das praktische Leben nicht mit dem theoretischen identificirt, sondern jenem als einem von ihm verschiedenen vorgezogen wird? Und hielt Aristoteles die Trennung des Theoretischen von dem Praktischen nur für scheinbar, wie konnte er doch in anderen Stellen, wie z. B. am Schlusse der Ethik, diesen Gegensatz wie etwas Wirkliches und Reelles festhalten? (s. bss. X, 8. *τῷ δὴ ζῶντι τοῦ πράττειν ἀφῃρημένῳ, ἔτι δὲ μᾶλλον τοῦ ποιεῖν, τί λείπεται πλὴν θεωρίας;*)

Es ist nicht eben leicht, alle diese Fragen genügend zu beantworten, und von dem Vorwurfe einiger Unbestimmtheit wird die Darstellung des großen Philosophen wohl schwerlich gerettet werden können. Durch das Bestreben nehmlich, die Identität des für den Einzelen und des für einen ganzen Staat erstrebenswerthen Lebens nachzuweisen, dem praktischen Leben den Vorrang einzuräumen genöthigt, suchte er ein Mittel, scheint es, doch auch der erkennenden Thätigkeit die ihr gebührende Anerkenntniß zu verschaffen, und dieß glaubte er in der Hinweisung auf die Abhängigkeit aller Praxis von der Theorie gefunden zu haben. Dabei konnte ihm nun wohl schwerlich entgehen, daß das praktische und das theoretische Leben, sobald dem Begriffe des Praktischen diese Ausdehnung gegeben wird, fast gänzlich zusammenfallen; denn nur die Beschäftigung mit falschen, willkührlich ersonnenen Theorieen, die mit dem in der Erfahrung gegebenen Wirklichen in keiner Beziehung stehen, könnte danach dem praktischen Leben als ein unpraktisches entgegengesetzt werden. Nun

ist es leicht möglich, daß ein solches Theoretisiren Aristoteles bei dem von allem Äußeren losgerissenen Leben, dem allein Einige den Namen eines philosophischen Lebens zugeständen, in Gedanken hatte. Vollkommen klar indeß sich darüber auszusprechen mochte eben der schon früher in Anregung gebrachte Grund, daß hier die Gesammtheit der Bürger eines Staats, nicht einzele Individuen zu berücksichtigen waren, ihn verhindern, weßhalb er denn auch bald, diesen weiteren Begriff des Handelns aufgebend, von dem Handeln im strengeren Sinne zeigt, wie es bei einem Staate sowohl wie bei Einzelen, ohne daß sie in Beziehungen nach außen ständen, Statt finden könne. Erklärlich wenigstens, hoffe ich, wird auf diese Weise der scheinbare Widerspruch, in den hier Aristoteles mit sich selbst geräth. Eine befriedigende Auflösung desselben konnte aber freilich nur durch umfassende Untersuchungen über das Verhältniß der Wissenschaft zum Staate und der wissenschaftlichen Thätigkeit zu dem gesammten Handeln des Menschen, die H. Ritter, Gesch. der Philosophie, Th. 3, S. 310, mit sehr gutem Grunde bei Aristoteles ungern vermißt, herbeigeführt werden. Durch sie hätte der Satz, den Aristoteles (Polit. VII, 13) nur andeutend hinstellt, daß die Vollkommenheit der erkennenden Vernunft von denen, die ihrer überhaupt theilhaftig werden könnten, noch mehr zu erstreben sei als die ethischen, auf das praktische Leben sich beziehenden Tugenden, eine weitere Ausführung und genauere Bestimmung erhalten, was freilich ohne ein Zurückgehen auf die Sonderung der Menschen von einander, welche auf der Verschiedenheit der Individualität beruht, nicht möglich gewesen wäre. Jedenfalls war hinreichender Grund da, in den Text die nur scheinbar isolirt dastehende Erörterung über die erkennende Thätigkeit als höchstes Ziel alles Strebens (des Strebens eines Jeden, der zur Lösung dieser höchsten Aufgabe überhaupt von der Natur befähigt ist), als den wahrsten Ausdruck der Meinung des größten Denkers, dem Befriedigung des Wissenstriebes seiner ganzen Geistesrichtung nach der höchste aller Genüsse sein mußte, in aller Ausführlichkeit aufzunehmen, um so mehr, da namentlich auch da wieder, wo von der Erziehung geredet werden soll, Aristoteles an das rechte Verhältniß der Vollkommenheit des Erkennens und der ethischen Tugenden erinnert, weßhalb denn auch bei den nachahmenden Künsten als einem Erziehungsmittel, von welchem Gesichtspunkte aus sie auch von Aristoteles vornehmlich betrachtet werden, offenbar auch nach der Beziehung, in welcher sie auf jenen höchsten Lebenszweck stehen, gefragt werden muß.

12) Es scheint nöthig, noch einige erläuternde Worte über den Unterschied zwischen dem Hervorbringen und dem Thun (dem ποιεῖν und dem πράττειν) bei Aristoteles, woraus denn ferner der zwischen der sittlichen und der künstlerischen Thätigkeit sich ergibt, hinzuzufügen. Dieser Unterschied nehmlich ergibt sich für Aristoteles keineswegs aus einer so äußerlichen Auffassung, wie nach der gewöhnlichen Betrachtungsart, wo man unter der Kunstthätigkeit nur das Hervorbringen eines Werkes, d. i. eines unmittelbar sinnlich wahrnehmbaren, in fester Gestalt hervortretenden, in sich abgeschlossenen Ganzen versteht. Daß so Aristoteles den Begriff nicht auffaßt, davon zeugt ganz besonders die in der Metaphysik von ihm gegebne Eintheilung der Künste in theoretische und producirende, ποιητικαί, welche auch auf einer anderen Auffassung des Begriffes der Kunst nicht beruhen kann, da Aristoteles hier ausdrücklich auf die in der Ethik gegebene Definition verweist (Metaph. I, 1 am Schlusse: αἱ δὲ θεωρητικαὶ (τέχναι nehmlich) τῶν ποιητικῶν μᾶλλον (σοφαί)). Die θεωρητικαὶ τέχναι sind nehmlich hier die, welche das Wissen und Erkennen an sich selbst zum Zwecke haben, nicht auf die Befriedigung des Bedürfnißes oder überhaupt äußerer Lebenszwecke hinarbeiten, wie z. B. die mathematischen Wissenschaften (αἱ μὴ πρὸς ἡδονὴν μηδὲ πρὸς τἀναγκαῖα τῶν ἐπιστημῶν εὑρεθεῖσαι) und noch mehr die Philosophie (s. Metaph. I, 1, am Schlusse und c. 2. ὅτι δ᾽ οὐ ποιητική (nehmlich ἡ σοφία), δῆλον ἐκ τῶν πρώτων φιλοσοφησάντων κ.τ.λ.) Aber wie, verschwindet da nicht aller Unterschied zwischen τέχνη und ἐπιστήμη, die doch in der Ethik so streng von einander gesondert werden? Werden doch die mathematischen Künste eben so gut auch Wissenschaften genannt, so daß beide Benennungen vollkommen gleichgeltend zu sein scheinen; wie ist aber dieß möglich, so lange die in der Ethik gegebenen Definitionen festgehalten werden? Die Sache ist so zu fassen, glaube ich. Die Wissenschaft als ein wirkliches Wissen und Erkennen bringt nichts hervor, sondern ist ein Auffassen, ein Aufsuchen des Gegebenen. Aber wie gelange ich zu diesem Erkennen? Nicht durch unmittelbare Anschauung, sondern durch Anwendung gewisser Regeln, kurz durch ein methodisches Verfahren. Diese Methodik nun in der Wissenschaft, das regelrechte Verfahren z. B., durch welches ich beim Rechnen zu bestimmten Resultaten komme, kann mi Recht als eine hervorbringende, als eine Kunstthätigkeit bezeichnet werden, wenn auch Werke im oben bezeichneten Sinne nicht aus ihm hervorgehen. Tiefer also muß der Begriff

der Kunstthätigkeit in seinem Verhältnisse zu den andern Arten der Thätigkeit aufgefaßt werden, als es gewöhnlich geschieht. Nun hätte die Unterscheidung des *ποιεῖν* von dem *πράττειν* gar keine Schwierigkeit, wenn das *πράττειν* lediglich ein Thun, das seinen Zweck in sich selbst hat, wie das tugendhafte Handeln die mit ihm innigst verbundene Glückseligkeit, bezeichnete (s. besonders Ethik Nik. I, 8, 4. 8. 11). Aber diesen Begriff des *πράττειν* hält Aristoteles durchaus nicht streng fest, denn einerseits unterscheidet sich ja grade das *πράττειν* von dem *θεωρεῖν* nach ihm auch dadurch, daß wir *ἀπὸ τῶν πρακτῶν ἢ πλεῖον ἢ ἔλαττον περιποιούμεθα παρὰ τὴν πρᾶξιν*, dann ist doch überhaupt das gesammte Handeln, welches von der *φρόνησις* geleitet wird und eben nur in einem Streben nach Erreichung der allgemeinen Lebenszwecke besteht, ein *πράττειν*, kein *ποιεῖν* (s. Ethik Nik. c. 5, bss. 14). Dessenungeachtet aber bleiben die Begriffe des *πράττειν* und des *ποιεῖν* wie auch des *θεωρεῖν* immer noch genügend von einander gesondert, wenn auch im einzelen Falle es bisweilen schwer sein wird, eine Thätigkeit unter die eine oder die andere Kategorie zu bringen. Für's Erste ist das *πράττειν* durchaus auf Erreichung der allgemeinen Lebenszwecke gerichtet, eben der *εὐπραγία* oder *εὐδαιμονία*, nicht einzeler, untergeordneter, wie z. B. auf Herstellung der Gesundheit (s. Ethik VI, 5, 1), denn zu Erreichung solcher Zwecke geben bestimmte Künste die Anweisung, deren Thätigkeit vielmehr unter den Begriff des *ποιεῖν* fällt. Dann ist das *πράττειν* eine freiere Thätigkeit als das *ποιεῖν*, denn für das *πράττειν* gibt es keine bestimmten Regeln, nach denen sich vornweg bestimmen ließe, wie immer zu verfahren sei, es ist hier kein Allgemeines da, dem jeder besondere Fall sich mit Sicherheit unterordnen ließe, jeder Fall muß für sich behandelt und erst durch Berathung das Richtige gefunden werden (s. c. 5, 1. 2. 7, 7.), während die Kunst wie die Natur sich nicht beräth, sondern, sobald es die rechte Kunst ist, sogleich das Richtige trifft (s. Physic. ausc. II, 8. 12. *ἄτοπον δὲ καὶ τὸ μὴ οἴεσθαι ἕνεκά του γίνεσθαι, ἐὰν μὴ ἴδωσι τὸ κινοῦν βουλευσάμενον. Καίτοι καὶ ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται. καὶ γὰρ εἰ ἐνῆν ἐν τῷ ξύλῳ ἡ ναυπηγική, ὁμοίως ἂν τῇ φύσει ἐποίει*). Endlich aber (welches der wichtigste Unterschied zwischen beiden Arten der Thätigkeit ist) kommt es bei der Beurtheilung des Hervorbringens eben nur auf das, was wirklich äußerlich hervortritt, an, das *πράττειν* aber wird nicht nur danach, sondern auch nach dem inneren Verhalten dessen, von dem es ausgeht,

beurtheilt, ob es nicht nur wissentlich, sondern auch mit Vorbedacht, ob es nach festem und unerschütterlichem Willensentschlusse erfolgt sei oder nicht, und was dem ähnlich ist. (s. Ethik II, 4, 1. 2. 3. u. VI, 12, 7.) Kurz, es ist das Vorwalten des objektiven oder des subjektiven Momentes, wonach eine Thätigkeit entweder ein *ποιεῖν* oder ein *πράττειν* wird zu nennen sein. Wo das objektive Moment vorwaltet, d. i. wo die Thätigkeit an sich oder auch ihr Produkt ohne alle Beziehung auf den Zustand des Subjekts, von dem sie ausgegangen ist, betrachtet werden kann und will, wo sie in sich ihren Abschluß, ihre Regel und den Maßstab zu ihrer Beurtheilung trägt, da findet ein *ποιεῖν* und eine künstlerische Thätigkeit, wo dagegen das Subjektive vorwaltet, wo die Thätigkeit nur als Ausdruck eines inneren Zustandes des thätigen Subjekts richtig gefaßt und beurtheilt werden kann, ein *πράττειν*, ein Thun oder Handeln Statt. Immer aber, mag nun das *πράττειν* in sich selbst seine Befriedigung finden, oder mag es als Mittel zur Erreichung des höchsten Lebenszweckes dienen, kann man es doch als eine Thätigkeit bezeichnen, die nicht etwas von ihr selbst ganz Verschiedenes, sondern jedenfalls auch ein *πράττειν*, eine *εὐπραξία* oder *εὐπραγία* zum Ziele hat, während bei dem *ποιεῖν* die Thätigkeit durchaus auf etwas, was nicht Thätigkeit ist oder wenigstens nicht als solche aufgefaßt und beurtheilt wird, auf ein Objektives, von dem hervorbringenden Subjekte vollkommen Losgetrenntes, gerichtet ist. Dieß und nichts Anderes wollte, glaube ich, Aristoteles in der im Texte angeführten Stelle der Ethik, VI, 5, 4 sagen, und es ist deßhalb nicht nöthig mit Michelet in seinem Kommentare zur Ethik statt *οὐκ ἂν εἴη* nach 4 Handschriften *οὐκ ἀεί* zu lesen, welches sich auch deßhalb nicht empfiehlt, weil dann doch auch der Satz, daß die *εὐπραξία* das Ziel der *πρᾶξις* sei, mit Beschränkungen hätte ausgesprochen werden müssen. Daß übrigens das *οὐκ ἂν εἴη* bei Aristoteles keineswegs ein Ausdruck der Unsicherheit im Behaupten sein soll, davon konnte sich Michelet leicht überzeugen; wie wenig paßt dieß z. B. gleich § 3 auf die Worte „*οὐκ ἂν εἴη ἡ φρόνησις ἐπιστήμη οὐδὲ τέχνη.*" Vgl. außerdem noch Fr. Biese, Philosophie des Aristoteles, B. 1, S. 487.

13) Die fragliche Stelle de republ. VIII, 5, 1, 13 bei Bekker übersetzt Lambinus „praeterea vero omnes homines cum imitationes audiunt, animis permoventur ex consensione et contagione naturae, etiam sine numeris et modis ipsis." und ähnlich Orelli, l. c., S. 103." Auch entsteht in Allen Sym-

pathie bei jeder Nachahmung (kunstgemäßen Darstellung) von Leidenschaften, auch ohne Rhythmen und Melodieen." Aber dieser Auffassung steht viel entgegen. Was soll dann zuerst das *αὐτῶν* hinter *μελῶν*, (*χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν*,) das Orelli auch ganz unberücksichtigt läßt? Und was berechtigt Orelli *αἱ μιμήσεις* (*ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων κ. τ. λ.*) zu übersetzen: „jede Nachahmung"? Und gesetzt es ließe sich so übersetzen, müßte es nicht dann auf die gesammte Poesie, die in keine Verbindung mit der Musik tritt, vornehmlich also auf die diegematische Poesie, auf epische Dichtungen, wie sie etwa von Rhapsoden vorgetragen wurden, sich beziehen, und wäre es dann nicht sehr auffallend, daß grade einer solchen Poesie, die von dem Zusammenhange mit der Musik sich lossagt, Aristoteles eine so allgemeine Einwirkung auf das Gemüth zuschriebe, wie er sie der Musik allein oder in Verbindung mit der Poesie nirgends entschieden zuzuschreiben wagt? Doch der Hauptgrund, der sich der Lambinschen und Orellischen Auffassung dieser Stelle entgegenstellt, ist der, daß ja eben von der Musik, von den *ῥυθμοί* und *μέλη*, Aristoteles nachweisen will, daß sie über das Gemüth eine wunderbare Macht üben. Ein entschiedenes hors d'oeuvre also wäre es, wenn er hier von der Poesie, auch in sofern sie in keiner Verbindung mit der Musik steht, dasselbe behauptete. Ein solches hors d'oeuvre aber ist bei Aristoteles, namentlich in seiner Politik, durchaus nicht anzunehmen. Es ist daher offenbar, wie ich gethan habe, *τῶν ῥυθμῶν κ.τ.λ.* von *συμπαθεῖς* abhängig zu machen: „auch für sich üben die Rhythmen und die Melodieen allein (d. h. auch ohne Wort, wie es in den Problemen Aristoteles ausdrückt) eine solche Macht über das Gemüth aus." Unter den *μιμήσεις* aber, von denen Aristoteles spricht, ist dann gewiß an jene Art dramatischer Musik zu denken, die Aristoteles und Plato öfter erwähnen und mimetisch *κατ' ἐξοχὴν* nennen, eine Musik, wie sie im späteren Dithyrambus, in den Gesängen von der Bühne aus u. s. w. herrschte, und in welcher Melodie und Rhythmus über den Text offenbar, ähnlich wie in unsern Opern, das Übergewicht hatte, was namentlich auch Platos Schilderung des Dithyrambus seiner Zeit, in dem man wiehernde Pferde, brüllende Stiere und rauschende Ströme hörte, bezeugt, eine Art von Tonnachahmung, die doch fast allein von der Musik ausgehen konnte und bei der das Wort offenbar ganz in den Hintergrund treten mußte. Man vgl. über diese mimetische Musik S. 18 u. 19 des Textes in diesem Theile meiner Schrift, und in Bezug auf Plato Th. 1, S. 94.

14) Bei einer so vielbesprochenen Lehre, wie es die im Texte erörterte von der Reinigung der Leidenschaften ist, scheint auch ein genaueres Eingehen auf die von Anderen aufgestellten Meinungen und eine Rechtfertigung der eignen Ansicht gegen dieselbe nothwendig. Das größte Verdienst nun um Aufhellung des Wesens der Katharsis, namentlich in Bezug auf die Tragödie, hat sich ohne Zweifel Lessing erworben (in der Hamburger Dramaturgie, Werke, B. 25, von S. 154 bis 198), und obwohl ich meinen eignen Weg gegangen bin, bin ich doch zu Resultaten gelangt, die mit den Lessingschen in den wesentlichsten Punkten übereinstimmen. Nur glaube ich, daß das Eigenthümliche in dem Wesen der Katharsis verdunkelt wird, wenn man sie, wie Lessing thut, schlechtweg als eine Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten (s. S. 189.) bezeichnet. Wäre dieß die Meinung des großen Aristoteles gewesen, so würde er doch schwerlich von der Tragödie so ohne Weiteres habe sagen können: „sie vollbringe durch Furcht und Mitleid die Reinigung solcher Leidenschaften, was doch unmöglich heißen kann: wenn wir recht viele Tragödien gehört hätten, würden wir nach und nach dahin kommen, daß unsere Affekte geläuterter wären. Und doch könnten in tugendhafte Fertigkeiten (ἕξεις bei Aristoteles) unsere Leidenschaften offenbar und höchstens etwa auf diese Weise verwandelt werden, obwohl auch das wiederholte Anhören von Tragödien bei der Seltenheit solcher Aufführungen bei den Alten wohl schwerlich hingereicht haben möchte, tugendhafte Fertigkeiten aus den Leidenschaften zu machen, Fertigkeiten, die aus Gewöhnung an eine bestimmte Art des Denkens, Empfindens und Handelns hervorgehen, wie z. B. Tapferkeit nach Aristoteles die Frucht der Gewöhnung an Verachtung dessen, was Furcht erregt, und an ein ruhiges Ertragen solcher Dinge ist (s. Ethik Nik. II, 2. 9. *ἐθιζόμενοι γὰρ καταφρονεῖν τῶν φοβερῶν καὶ ὑπομένειν αὐτὰ γιγνόμεθα ἀνδρεῖοι*). Eine solche Gewöhnung aber werden die tragischen Darstellungen doch gewiß nicht bewirken können. Und daß in der That Aristoteles bei seiner Lehre von der Reinigung der Leidenschaften an die unmittelbare Wirkung denkt, welche eine Tragödie während des Hörens und Schauens selbst hervorbringt, daran werden wir gar nicht mehr zweifeln können, wenn wir an die faktische Grundlage seiner ganzen Theorie uns erinnern. Die Heilung des bacchischen Wahnsinns nehmlich durch enthusiastische Musik und verwandte Mittel war offenbar nicht eine Folge wiederholter Versuche, sondern eine plötzliche Erschütterung brachte

hier die Umwandlung hervor. Ein Mittel also zu Erlangung tugendhafter Fertigkeit kann die durch die Tragödie bewirkte Reinigung allerdings auch sein, aber sie selbst besteht nicht in einer solchen Umwandlung. Mit dieser Ansicht Lessings hängt aber auch die nahe zusammen, daß die Reinigung eine Reinigung von beiden Extremen, so z. B. von zu viel und zu wenig Furcht sei. Hier sieht man nicht recht ein, wie eine Reinigung der Furcht eine Erhöhung der Furcht soll sein können, oder gar ein Einpflanzen der Furcht in die Seele dessen, der gar keine Furcht hat, wie Lessing nachher sagt, wo er freilich auch (aber ganz willkührlich) nicht mehr die Leidenschaft, sondern die Seele auf diese Weise gereinigt werden läßt, nehmlich von übermäßiger Kühnheit, möchte man etwa hinzudenken. Auch sieht man nicht, wenn die Reinigung nach Aristoteles doch immer mit einer Erleichterung verbunden ist, wie dadurch, daß ich Furcht in jemandem errege, der vorher keine Furcht hatte, eine Erleichterung für ihn bewirkt werden kann. Aber hier ist es am Ende doch nur eine Ungenauigkeit, die man Lessing vorwerfen kann. Die Reinigung der Furcht selbst kann allerdings nicht in Erregung dieser Leidenschaft da, wo sie nicht ist, bestehen. Aber da sie durch Erregung der Furcht bewirkt wird, so ist freilich mit der Reinigung nothwendig immer auch eine Erregung der Furcht verbunden. Auch wird der Fall doch immer nur selten sein, wo jemand ganz frei von aller Furcht ist; wer nun aber Furcht in sich hat, in dem wird diese Leidenschaft durch die tragische Furcht auch gereinigt, das ist: nicht, wenn er wenig Furcht hat, wird etwas hinzugethan, wenn viel, etwas hinweggenommen, sondern mag er nun wenig Furcht besitzen oder viel, so bald seine Furcht nicht die rechte ist, wird das Schlechte in ihr hinweggeschafft, so daß das Reinigen selbst also immer nur in einem Hinwegräumen besteht. Das Zuviel und Zuwenig nehmlich der Furcht besteht nicht, wie Lessing an dieser Stelle wenigstens es auffaßt, schlechtweg in der heftigen und schwachen Erregung der Seele durch diesen Affekt; nicht nur der hat zu wenig Furcht, der „sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet", und der zu viel „den ein jedes, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt." (s. S. 189). Zu viel Furcht vielmehr empfindet nach Aristoteles ausdrücklichen Bestimmungen der, der es zu der Zeit, wo er keine Furcht empfinden soll und worüber und in Bezug auf wen und weßhalb und wie er sie nicht empfinden soll, Furcht empfindet; zu wenig, wer, wann und worüber und weßhalb u. s. w. er sich fürchten soll, keine Furcht in sich fühlt. (s. Arist. Ethik

Nikom. II, 6, 11.). So kann denn auch, wer wenig Furcht in sich hat, doch immer noch viel zu viel Furcht besitzen und eine Reinigung dieser Leidenschaft ihm noth thun. Nächst Lessing hat unstreitig Herder (s. Werke für Lit. u. Kunst, B. 17, 211 = 223) zur Aufhellung der Ansichten des Philosophen am meisten beigetragen; denn wenn man auch die sorgfältige und scharfsinnige Erörterung des Gegenstandes, wie sie Lessing gibt, bei ihm nicht suchen darf, so ist er doch reich an geistreichen Andeutungen, die keineswegs übersehn werden dürfen. Herder fühlte es, wie in einer Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten das Wesen der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften nicht bestehen könne, davon zeugt besonders die Stelle, (S. 215) wo er die durch die Tragödie bewirkte Reinigung und Vollendung, nach Anleitung der Stelle in der Politik, eine heilige Vollendung nennt. „Wie durch Sühngesänge Gemüther gereinigt, Leidenschaften besänftigt, geordnet und schweigend gemacht werden," fährt er fort, „so sollte dieß in höherem Sinne (dem Plato zuwider) durch die Tragödie geschehen, die Aristoteles sich als eine Musik der Seele dachte," und die Verwandlung des Mißtönenden gemeiner Leidenschaft in höheren Wohllaut, der Unlust in Lust wird dadurch sehr schön von ihm bezeichnet. In der Ausführung dieser Idee indeß folgt Herder nicht sowohl den Spuren des Aristoteles, sondern er entwickelt sie mit selbständiger Kraft des Geistes; indem es bei ihm vornehmlich die Anschauung der Wege des Schicksals oder der Vorsehung ist, wodurch diese Reinigung der Leidenschaften bewirkt wird, eine Ansicht der Sache, die Aristoteles höchstens nur andeutet; dabei nun ihm zu folgen liegt außerhalb unserer Aufgabe. Nur auf einen Punkt muß ich noch aufmerksam machen. In Bezug auf die Erklärung der Worte des Aristoteles, in denen er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie handelt, schließt Herder sich ganz an Lessing an, namentlich ist auch ihm die Reinigung ein Vorgang im Gemüthe derer, auf die überhaupt die Tragödie wirken will, des Hörers oder Lesers (s. bss. S. 218, „Tragödie ist eine Schicksalstafel, d. i. eine dargestellte Geschichte menschlicher Begegnisse, mittelst menschlicher Charaktere, in menschlichen Gemüthern eine Reinigung der Leidenschaften durch ihre Erregung selbst vollendend" und die Erläuterungen dieser Definition von S. 220 = 223). Ganz anders dagegen wird der Begriff der Katharsis von ihm gefaßt da wo er, im unmittelbaren Zusammenhange mit der von ihm aufgestellten Definition und den allgemeineren Er=

läuterungen derselben, eine Anzahl antiker Tragödien durchgeht, um zu zeigen, wie eine Katharsis mit ihnen verbunden sei. Das Endurtheil über Orest, die Entsühnung des Muttermörders, ist hiernach die Katharsis in den Eumeniden des Äschylus, die Schlichtung des Streites zwischen Göttern und Menschen die in der Promethee desselben Dichters, Philoktet selbst ist es in dem gleichnamigen Sophokleischen Drama, an dem die Reinigung der Leidenschaften der Furcht und des Mitleids vollendet wird, und auch in Bezug auf den rasenden Ajax wird dasselbe geltend gemacht. — In der That eine seltsame Vereinigung von zwei, in ihren Resultaten allerdings so ziemlich zusammenfallenden, sonst aber doch auch sehr verschiedenen Erklärungen der Aristotelischen Worte. Denn daß wirklich in den Worten des Aristoteles Herder den Sinn gefunden hat, die Leidenschaften würden in den handelnden Personen in der Tragödie gereinigt, oder vielmehr die Tragödie sei eine dichterische Darstellung dieser Reinigung, dieß läßt sich wohl nach einer solchen Anwendung derselben nicht bezweifeln; daß er aber dieselben Worte auch auf die Reinigung der Leidenschaften in uns selbst deutet, davon überzeugten wir uns ja so eben. Darnach müßte man also, so scheint es, annehmen, Aristoteles habe mit Willen so unbestimmt über die Reinigung der Leidenschaften sich ausgedrückt, damit man eben so gut an die in den handelnden Personen als an die im Zuschauer bewirkte dabei denken könne, denn beide Arten der Reinigung würden, unmittelbar und sicher die erste, mittelbar und in den meisten Fällen auch die zweite, durch die Tragödie bewirkt. Freilich gefällt diese Unbestimmtheit und Zweideutigkeit des Ausdrucks wenig, zumal da doch nicht in demselben Sinne von den handelnden Personen wie von dem Zuschauer gesagt werden kann, die Reinigung werde in ihnen vollbracht; im Zuschauer nehmlich wird sie wirklich vollbracht, die handelnden Personen aber in der Tragödie sind nicht wirklich, was sie darstellen, empfinden nicht das, was sie zu empfinden scheinen, ihre Affekte werden nicht gereinigt, sondern sie könnten uns nur etwa zeigen, wie die Affekte in denen, die sie darstellten, wären gereinigt worden. Ob nun aber überhaupt die Ansicht haltbar sei, daß unter der Reinigung der Leidenschaften an die in den handelnden Personen bewirkte Reinigung gedacht werden könne oder müsse, das wird nun noch genau zu untersuchen sein, und es ist um so weniger zulässig, diese Erklärungsart der Aristotelischen Worte nur so leichthin bei Seite zu schieben, da außer Herder, der sie nur andeutet, auch Göthe im Spätherbst seines Lebens

(s. Göthes Werke, B. 46. Nachlese zu Aristoteles Poetik, S. 16 - 21) für sie aufgetreten ist, und zwar, wie man besonders aus dem Briefwechsel mit Zelter sieht, (s. z. B. Th. 4, S. 288) nicht ohne auf den neuen Fund (denn Herders Priorität scheint ihm nicht erinnerlich gewesen zu sein) einen gewissen Werth zu legen. Es begnügt sich aber der große Dichter nicht, wie Herder, von der gewöhnlichen Erklärung der Worte des Aristoteles aus diese Meinung zu vertheidigen, in welchem Falle, wie wir gesehen, auch die andere Auffassung nicht ganz würde ausgeschlossen werden können, nein, er gibt eine ganz neue Übersetzung der berühmten Worte, „die Tragödie ist eine Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung," übersetzt er, „die nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt." Die Worte des Aristoteles, welche hier auf eine ganz neue Weise aufgefaßt werden, sind: „*δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*" Das Neue in der Übersetzung aber liegt hier besonders darin, daß dem gr. „*διά*" die Bedeutung „nach Verlauf" angewiesen wird. Allein es braucht wohl nicht erst ausführlich gezeigt zu werden, daß *διά* nur bei Wörtern, die Zeitbestimmungen enthalten, diesen Sinn haben kann. Auch ist es merkwürdig, daß Göthe selbst kurz darauf dem Worte zugleich wieder die gewöhnliche Bedeutung zuweist, nur auch die ebenbezeichnete damit verbindend, so daß das *διά* hier eine doppelte Geltung haben muß. Wenn er nemlich gleich darauf sagt, Aristoteles spreche es ganz klar und richtig aus: „wenn die Tragödie durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit einer Ausgleichung ihre Arbeit beschließen," so kann er doch den Begriff des Furchterregenden bloß aus dem *διά* geschöpft haben; denn nehmen wir *διά* nur in dem oben angegebenen Sinne, so heißt *διὰ φόβου καὶ ἐλέου* nur, wie es auch oben übersetzt wurde, „nach einem Verlauf von Furcht und Mitleid," das ist doch, nachdem Mitleid und Furcht uns sind dargestellt, vor Augen geführt, nicht nachdem sie in uns sind erregt worden, namentlich wenn unter der Reinigung der Leidenschaften nicht das, was in uns vorgeht, sondern nur die Versöhnung solcher Leidenschaften auf dem Theater, wie dieß eben Göthe will, verstanden wäre. Doch auch gegen die Übersetzung des „*περαίνειν τὴν κάθαρσιν*" sind Bedenken zu erheben. *Περαίνειν* heißt hindurchdringen, dann auch aktivisch durchführen, etwas zu Ende bringen, bis zu seinem Ziele führen;

sonach könnte man wohl das περαίνειν τὴν κάθαρσιν, wenn man sich nicht mit dem einfachen „vollbringen“ begnügen will, auch mit einem der zuletzt genannten Ausdrücke übersetzen; es kann nehmlich Aristoteles haben andeuten wollen, daß die Reinigung in der Tragödie allmälig vor sich geht, daß mit dem allmäligen Fortschreiten der in der Tragödie dargestellten Handlung auch die Reinigung der Leidenschaften immer weiter fortschreitet und erst mit dem Schlusse auch ihren Höhepunkt erreicht; übersetze ich aber „nach einem Verlaufe von Mitleid und Furcht schließt die Tragödie mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft ab,“ so lasse ich die Reinigung oder Ausgleichung nicht während des ganzen Verlaufs der Tragödie und somit auch am Schlusse, sondern überhaupt nur am Schlusse vorgehen; dieß kann aber das τραγῳδία περαίνει τὴν κάθαρσιν durchaus nicht bedeuten. Daß also die von Göthe gegebene Übersetzung der Aristotelischen Worte sich durchaus nicht vertheidigen läßt, ist, glaube ich, genügend erwiesen worden, und es fragt sich jetzt nur noch, ob nicht doch vielleicht das Wesentliche wenigstens der dabei zum Grunde liegenden Ansicht auch beim Festhalten an der gewöhnlichen Übersetzung sich retten läßt, d. i. ob nicht wirklich Aristoteles unter der Reinigung der Leidenschaften die im Gemüthe der vom Dichter uns vorgeführten Personen bewirkte Reinigung verstanden hat. Dabei könnte man auch die Ansicht, daß Aristoteles diese Reinigung vorzugsweise als ein Werk des Schlusses der Tragödie betrachte, daß erst am Schlusse die Reinigung nach ihm wirklich vollbracht sei, — eine Ansicht, die auch Herder und Göthe miteinander gemein haben, — immer festhalten; nur hätte freilich Aristoteles dann mit einer etwas dunkeln Andeutung seiner Meinung sich begnügt, indem er nur durch das doch immer unbestimmte περαίνειν dieselbe zu erkennen gegeben hätte. Aber es läßt sich leicht zeigen, daß Aristoteles überhaupt nicht diesen Sinn hat mit seinen Worten verbinden können. „Durch Furcht und Mitleid vollbringt die Tragödie die Reinigung solcher Leidenschaften,“ würde dann also heißen: indem Furcht und Mitleid in den Personen, die uns die Tragödie vorführt, erregt werden, werden diese Leidenschaften in ihnen gereinigt. Aber es ist schon oben zu einem anderen Zwecke darauf aufmerksam gemacht worden, daß die dargestellten Leidenschaften, die Affekte, welche in den Handelnden erregt werden, in der Tragödie keineswegs vorzugsweise in Furcht und Mitleid bestehen, namentlich wird das Mitleid in den Hauptpersonen eines Trauerspiels wenigstens gewiß fast immer nur eine sehr

untergeordnete Rolle spielen können, da diese mit ihren eignen Leiden schon genug zu thun haben. Doch am besten widerlegen ausdrückliche Erklärungen des Aristoteles selbst eine solche Erklärung seiner Worte. Indem Aristoteles in's Licht setzt, woraus das Furchtbare und Mitleiderregende hervorgehen soll, nehmlich aus der Zusammenordnung der Begebenheiten selbst, sagt er: „schon der, welcher es hört, muß Schauer und Mitleid empfinden, dazu ist der in's Auge fallende Prunk der Darstellung auf der Bühne nicht erst nöthig" (s. Poet. 14, 2); wer könnte da noch bezweifeln, daß das Furchtbare und Mitleiderregende das, was auf den Zuhörer auf diese Weise wirkt, bei ihm ist? Und wenn er von der Lust spricht, die aus Mitleid und Furcht in der Tragödie zu schöpfen sei, als von der der Tragödie eigenthümlich zugehörigen Lust, denn der Dichter solle nicht, um es nur den Zuschauern nach Wunsche zu machen, eine andere Lust, die, welche aus dem glücklichen Ausgange hervorgeht, erregen wollen: wer könnte da an eine Lust denken, die aus dem Mitleide und der Furcht, von der nicht wir bewegt würden, sondern nur die handelnden Personen, in der Darstellung des Dichters hervorginge? Dazu kommt nun noch, daß die Stelle in der Politik von der Katharsis durch die Musik bei der Erklärung der durch die Tragödie bewirkten Reinigung uns durchaus leiten muß, nicht, wie Göthe will, nur etwas einigermaßen Ähnliches behandelt. Denn da Aristoteles in Bezug auf den Begriff der Katharsis an jener Stelle ausdrücklich auf die genaueren Auseinandersetzungen in der Poetik hinweist, ja auch namentlich von der Reinigung von Furcht und Mitleid, die hier ganz deutlich als ein Vorgang im Gemüthe der Zuhörer geschildert wird, redet, so kann er unmöglich hier und dort unter der Reinigung etwas ganz Verschiedenes verstanden, hier in dem Sinne sie aufgefaßt haben, wo sie eine große ethische Bedeutung hat, dort in einem solchen Sinne, wo ihr diese gänzlich mangelt. Diese Bemerkungen scheinen mir zur Widerlegung der Göthischen Ansicht hinzureichen. Was er noch weiter hinzufügt, kann danach nicht mehr als ein Grund zu einer anderen Auffassung der Worte des Philosophen, sondern nur als Widerspruch gegen dessen Meinung und Verfahrungsweise betrachtet werden, wie wenn Göthe sich wundert, wie Aristoteles, „indem er ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels rede, an die Wirkung, und was mehr sei, an die entfernte Wirkung denken konnte, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde." Leicht könnte man darauf erwiedern, daß eine wahre Definition, indem sie

das Wesen eines Dinges darstellen solle, auch den Zweck desselben, in dem vornehmlich nach Aristoteles das wahre Wesen der Dinge besteht und aus dem ihre wahre Beschaffenheit sich allein genügend erklären läßt, zu bestimmen habe. Nun aber sei eine Tragödie doch offenbar dazu da, um gelesen oder gehört und gesehn zu werden und somit auch das Gemüth des Lesers, Hörers oder Zuschauers auf eine bestimmte Weise zu afficiren. Doch es steht mir nicht zu, wenigstens an dieser Stelle nicht, tantas componere lites, und es mag daher auch dahingestellt bleiben, ob Göthe Recht hat, oder Aristoteles nicht allein, sondern beinah alle Alten und wie viele der Neueren, die ihnen gefolgt sind, wenn Göthe sagt: „die Musik, so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, Tragödie und tragische Romane beschwichtigen den Geist keineswegs, sondern versetzen das Gemüth nur in Unruhe," wogegen jene der Musik vorzugsweise, aber auch der echten Tragödie, einen hohen sittlichen Werth zuzugestehen kein Bedenken tragen. Nach dieser Unterredung mit den Schatten großer Männer, die mir, wenn irgend jemandem, heilig sind, denen im Dienste der Wahrheit und Wissenschaft aber jeder ungescheut widersprechen darf, glaube ich wenigstens kurz eine Meinung berücksichtigen zu müssen, die ganz neuerdings aufgestellt worden ist und wieder auf einem neuen Mißverstehn beruht. In einem im Jahre 1833 erschienenen, nicht eben besonders gründlich gearbeiteten Buche, über die Epopöe und die Tragödie mit besonderer Rücksicht auf Aristoteles Poetik von E. Schick, S. 133, heißt es von der Tragödie, sie solle uns von Mitleid und Furcht und ähnlichen Leidenschaften befreien oder reinigen, und zur Erläuterung weiterhin, „sie bewirke, daß wir uns frei und erhaben über jene Affekte fühlten, die erst unsere Brust durchbebten und beengten." Ließe sich nun auch sprachlich allenfalls diese Erklärung halten, so widerstrebt sie doch dem Sinne des Aristoteles durchaus. Wie könnte da doch die Tragödie durch Mitleid und Furcht in uns Lust erregen, wenn sie diese Affekte ganz in uns ausrottete? Und eine solche Ausrottung dieser Leidenschaften — will denn Aristoteles überhaupt etwas davon wissen, er, der die Affekte, in sofern sie nur auf die rechte Weise und im rechten Maße sich regen, in so genaue Verbindung mit den Tugenden setzt? Auch müßten dann eben so die enthusiastischen Gesänge in Phrygischer Tonart von allem, auch dem edeln und reinen Enthusiasmus uns befreien, was doch schon an sich wenig glaublich, ja man kann wohl sagen widersinnig erscheint. Denn wie können sie noch enthusiastisch genannt werden,

wenn sie allen Enthusiasmus aus der Seele auszurotten zum Zwecke haben? Freilich weist nach der gewöhnlichen Erklärung auch das ἐξοργιάζουσι (ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι) auf eine solche Wirkung derselben hin, aber da diese von Orelli z. B. angenommene Erklärung durchaus keine sichere sprachliche Begründung hat (es übersetzt nehmlich Orelli: welche die Seele aus dem Enthusiasmus ziehen, eher noch läßt sich Lambins Übersetzung hören „furore levantibus," aber von furor liegt doch gar nichts in dem Worte), so haben wir uns offenbar nach einer andern, dem Zusammenhange dieser Stelle sowohl als der ganzen Theorie der Katharsis angemeßneren Erklärung des Wortes umzusehen. Dieß ist die im Stephanischen Thesaurus (s. v. ὀργιάζειν) gegebene, μέλη ἐξοργιάζοντα τὴν ψυχὴν sind überhaupt die Seele einweihende, in eine heilige religiöse Stimmung versetzende Gesänge. Diese religiöse Stimmung aber, vornehmlich die, welche durch die echte religiöse Musik erzeugt wird, bildet keineswegs einen Gegensatz gegen den Zustand der Begeisterung, nichts begeistert vielmehr in höherem Grade als sie, nichts macht die Seele enthusiastischer, gotterfüllter, aber nicht eine wilde, ungeregelte, sondern eine milde und ruhige Begeisterung ist es, welche sie dem Gemüthe einflößt.

Nachdem wir nun so über den Sinn der Lehre von der Katharsis uns hinreichend, wie ich glaube, verständigt, scheint noch eine Frage eine genauere Behandlung, als ihr im Texte geworden ist, zu verlangen, die nehmlich, wie Aristoteles in seiner Poetik die Katharsis der Tragödie zur Aufgabe machen, und doch in seiner Theorie der Tragödie über eben diese Katharsis, von der er noch dazu in einer früheren Schrift (Polit. VIII, 7) hier genauer zu handeln versprochen hatte, ein gänzliches Stillschweigen beobachten konnte. Drei Erklärungen dieser Erscheinung sind möglich. Entweder nehmlich ist dieses Stillschweigen nur ein scheinbares, Aristoteles erwähnt den Namen zwar der Katharsis nicht, man braucht ihn aber nur recht zu verstehn, um ihr Wesen nichts destoweniger bei ihm beleuchtet zu finden; oder es fehlt uns wirklich die von ihm gegebene Theorie, fehlt uns, weil überhaupt der Theil seiner Schrift, worin sie von ihm mitgetheilt worden, verloren ist oder auch wegen der mangelhaften Beschaffenheit des erhaltenen. Am wenigsten nun empfiehlt sich offenbar die zuletzt genannte Erklärung. Denn mag man nun unsere Poetik für einen Entwurf zu einem vollständigen Werke oder für einen Auszug aus einem solchen halten, immer konnte eine so wichtige Lehre wie die der Katharsis, die Lehre vom Zwecke der Tra-

gödie, bei Behandlung der Tragödie in ihr auf keine Weise übergangen werden. Damit ist nun aber auch schon die zweite Annahme zurückgewiesen. Unmöglich nehmlich konnte Aristoteles da, wo er von der Tragödie handelt, eine Lehre, ohne die eine gründliche Erkenntniß von dem wahren Wesen der Tragödie gar nicht Statt finden kann, mit Stillschweigen übergehen, um etwa in einem späteren Theile seines Werkes, wo er von der lyrischen Poesie und der mit ihr innigst verbundenen Musik handelte, dieselbe in's Licht zu setzen; wie die Tragödie die Leidenschaften reinige, mußte offenbar da, wo von der Tragödie gehandelt wurde, gezeigt werden, wenn auch von der Katharsis überhaupt auch später noch gehandelt werden konnte. Was bleibt also übrig als daß wir in unserer Poetik selbst die Aristotelische Theorie der Katharsis, in so weit sie durch die Tragödie bewirkt werden kann, aufsuchen, wo freilich das immer bedenklich bleibt, daß eine Theorie, die das ganze Wesen der Tragödie umfaßt, in einer Lehre von der Tragödie überhaupt erst gesucht werden muß? Schon Lessing nun war überzeugt, daß auch schon in dem, was wir von Aristoteles Poetik übrig haben, eine Erörterung der Lehre von der Reinigung der Leidenschaften sich finde, ja er behauptet gradezu, daß Alles, was der Philosoph einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt sei, über diese Sache zu sagen für nöthig halten konnte, hier zu finden sei (s. Werke, B. 25, S. 183). Wo aber findet Lessing diese Erörterungen über das Wesen der tragischen Katharsis? Vornehmlich in den Stellen, wo bestimmt wird, wie die tragischen Personen beschaffen sein müssen, um Mitleid und Furcht in uns zu erregen, nehmlich weder vollkommen gut noch erzböse, sondern in der Mitte stehend. Aber wer sieht nicht, daß hieraus nur hervorgeht, wie es der Dichter zu machen habe, um Furcht und Mitleid zu e r r e g e n, nicht aber, wie zugleich eine Reinigung dieser Affekte von ihm bewerkstelligt werden könne? Auf derselben Verwechselung aber beruht auch die namentlich von dem Marchese H a u s (s. dessen Ausg. der Poetik, Palermo 1815, Anhang de tragoediae officio, p. 22) verfochtene Meinung, daß unter der Reinigung der Furcht und des Mitleids in der Tragödie die Absonderung des *μιαρόν* (pollutum, impurum) von diesen Affekten zu verstehen sei. Auch das *μιαρόν* nehmlich schließt Aristoteles deßhalb von der Tragödie aus, weil, wo dieß sich finde, Furcht und Mitleid überhaupt gar nicht der Seele sich bemächtigen könnten (s. Poet. 13. *οὐ γὰρ φοβερὸν, οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν*), nicht als ob es ein unreiner Bestandtheil dieser Affekte selbst wäre, wie denn auch

in der That Mitleid wenigstens das Gräßliche und Abscheuliche wohl nicht leicht erregen wird.

In der That nur der im Texte bezeichnete, auch schon von Haus in der erwähnten Abhandlung angedeutete Weg scheint noch offen zu stehn, um zu einer klaren Ansicht über Aristoteles Verfahren in Bezug auf die Lehre von der Katharsis zu führen. Immer kann indeß nicht geläugnet werden, daß nach den Versprechungen in der Politik eine klarere Behandlung des Gegenstandes erwartet werden mußte (vgl. K. O. Müller Eumeniden, S. 191). Obwohl ich also der Meinung durchaus nicht beitreten kann, daß Aristoteles in dem uns erhaltenen Theile seiner Poetik von seinen Ansichten über das Wesen der Katharsis uns gar nichts habe ahnen lassen, so kann ich doch eben so wenig für die entgegengesetzte Meinung mich erklären, daß Alles, was darüber zu sagen nöthig war, hier zu finden sei. Man könnte daher meinen, daß er die ausführlichere Behandlung des Gegenstandes sich für seine vollständigere Schrift aufgespart habe, aber diese ganze Meinung, daß unser Fragment nur eine Skizze (oder auch eine Epitome) sei, beruht auf sehr schwachen Gründen und widerspricht der ganzen Anlage und Einrichtung desselben durchaus, was hier freilich nicht ausführlich bewiesen werden kann. Warum aber im Verfolge seines Werks, wo von der lyrischen Poesie, namentlich auch von religiöser Poesie und Musik, offenbar gehandelt werden mußte, Aristoteles nicht auch von der Katharsis, die ja vorzugsweise hier ihren Sitz hat, handeln konnte, ja wie es überhaupt möglich war, daß er hier nicht von ihr handelte, gestehe ich nicht einzusehn; einen großen Verlust also haben wir jedenfalls auch in Bezug auf diese so eigenthümliche Lehre des großen Denkers zu bedauern.

15) Die im Texte gegebene Parallelisirung der Platonischen und Aristotelischen Philosophie macht natürlich keinen Anspruch darauf, für eine erschöpfende Behandlung des Gegenstandes zu gelten, eben so wenig auf das Lob der Originalität, obwohl sie auf selbstständige Studien sich gründet. Da aus einzelen Stellen das, was behauptet wird, nicht bewiesen werden kann, ausführliche Erörterungen aber zu weit vom vorliegenden Zwecke ablenken würden, so muß das Streitcorps der Meinungen, das aufgestellt worden ist, freilich vorläufig fast waffenlos in's Feld geschickt werden, und wer weiß, ob auf ihre innere Kraft und Tüchtigkeit dabei nicht zu viel Vertrauen gesetzt worden ist? Im Ganzen wird man finden, daß mit den schönen Worten Göthes über Plato und

Aristoteles (in der Farbenlehre, Werke 53, S. 84), die neuerdings auch Ackermann (das Christliche in Plato u. s. w., S. 118) wieder hervorgezogen hat, auch die hier gegebene Ansicht ganz wohl zusammenstimmt, während, was Ackermann selbst in seiner sonst so verdienstlichen Schrift über diesen Punkt sagt, mir großentheils aus zu einseitiger und beschränkter Auffassung, namentlich was den Aristoteles anbetrifft, hervorgegangen zu sein scheint. Am genausten stimmt mit dem, was über die Verschiedenheit der speculativen Grundansicht beider Denker geäußert worden ist, Biese's Darstellung überein, eines Anhängers der Hegelschen Lehre, (in seiner schon öfter erwähnten Schrift über die Philosophie des Aristoteles, Th. 1, S. 383, 432, 362 u. s. w. vgl. auch Hegel selbst Vorlesungen über die Geschichte der Philos. Th. 2, S. 319 und sonst (Werke B. 14), wie denn überhaupt nicht geläugnet werden kann, daß die richtigere Erkenntniß des Wesens der Aristotelischen Philosophie mit der Bewegung im Reiche des Denkens, von der Hegel der Urheber ist, in nahem Zusammenhange steht.

Noch wünsche ich mit dem, was ich über Platos Standpunkt bei Betrachtung der Dinge sage, den ich als den des Künstlers bezeichne, das verglichen, was hierüber neuerdings in einer manche eigenthümliche Ideen in sich enthaltenden Recension der Berliner Jahrbücher, Jahrg. 1835, S. 931 u. s. w. von Gladisch geäußert worden ist. „Das ganze Hellenische Kunstleben, heißt es dort, sei ein Platonisches Philosophiren, nur in sinnlicher Weise. Sogar das Verhältniß, in welchem Plato die Idee zum Stoffe gefaßt habe, als *παράδειγμα* u. *εἰκών*, sei das in der Kunst gegebene, und nicht mit Unrecht nenne Aristoteles dieß *μεταφορὰς λέγειν ποιητικάς*."

16) Die Worte „*ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον, οἷον ὁ Μενέλαος ἐν τῷ Ὀρέστῃ κ. τ. λ.*" erklärt Gruppe für unecht, s. Ariadne S. 558, indem er meint, daß nach den Worten „*δεῖ ὁμαλῶς ἀνώμαλον εἶναι*" gleich fortgefahren werden müsse, *χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν κ. τ. λ.* Aber das ist doch eine Bemerkung, die auf alle Arten der *ἤθη* ganz auf gleiche Weise paßt; warum sie also grade an die Erwähnung des vierten Falles sich anschließen müsse, ist durchaus nicht abzusehen. Denn zugegeben auch, daß sie auf diesen Fall vorzugsweise Anwendung findet, so wird ja dieß auch schon dadurch, daß sie auf ein Beispiel folgt, welches dafür gegeben wird, genügend angedeutet. Daß aber an dem *μὴ ἀναγκαῖον* Gruppe so sehr anstößt, ist auffallend. Wollte Aristoteles Beispiele für Verletzung der auf-

gestellten Regeln geben, so konnte er, was die erste, daß die ἤθη χρηστὰ sein sollen, anbetrifft, nicht schlechthin ἦθος πονηρόν, sondern eben nur ein solches, wo die Schlechtigkeit nicht nothwendig wäre, anführen, ja er mußte dieß zur Ergänzung der ganzen Theorie wenigstens andeutend gleich beifügen. Darum konnte er aber doch immer auch noch diese Foderung wegen ihrer besonderen Wichtigkeit ausdrücklich aussprechen, da sie sonst auch schon in dem c. 9 Gesagten enthalten war. Doch Gruppe muß nun natürlich auch noch weiter gehn und alle die Beispiele von Verletzung der gegebenen Regeln für unecht erklären. Die Gründe, die er dafür zu haben glaubt, zu beleuchten, enthalte ich mich an dieser Stelle. Gelinder verfahrend als Gruppe möchte ich nur das οἷον hinter ἀναγκαῖον (welches leicht aus dessen beiden letzten Sylben entstanden sein kann) getilgt wissen, denn was hieße das „ἔστι παράδειγμα πονηρίας κ.τ.λ. οἷον?" Doch „es gibt ein solches Beispiel (nur eins, etwa nicht mehre?) wie (oder auch wie z. B.) das des Menelaus" (wonach dieß wieder doch nur eins von den vielen sein würde). Die πονηρία übrigens des Menelaus setzt gut in's Licht Starke de tragicarum personarum honestate, im Osterprogramme des Neu-Ruppiner Gymnasiums für das Jahr 1829, S. 5. Überhaupt ist die ganze Abhandlung bei der in dieser Schrift gegebenen Erörterung zu vergleichen. Nur vermißt man bei Starke die Vollständigkeit in Benutzung der zur Sache gehörigen Stellen. Durchaus grundlos dagegen ist die Behauptung Schicks in seiner Schrift über Epopöe und Tragödie, S. 106. „Aristoteles verstand gewiß unter dem guten Charakter nichts Anders als einen ästhetisch-guten oder solchen Charakter, der kein gewöhnlicher, alltäglicher, niederer, sondern vielmehr ein großartiger und erhabner wäre" (vgl. auch S. 82 u. 83 Anm.); und wenn er sich dabei auf Lessing und Hermann zu berufen scheint, so ist zu erinnern, daß letzterer in der angeführten Stelle (zur Poetik S. 149) Aristoteles eben deßhalb tadelt, daß er nicht erhabne, großartige Charaktere statt der guten für tragisch erklärt habe, Lessing aber unter der Güte an sich keineswegs die ästhetische Vollkommenheit der handelnden Personen an sich, sondern die ihres Charakters als eines Kunstwerkes, d. i. den nothwendigen Zusammenhang der Reden und Handlungen mit der Darstellungsart, versteht, eine Erklärung, die freilich auch wieder als ganz unstatthaft sich erweist, s. Gräfenhan zur Poetik S. 109 u. Starke l. c. p. 5. Weiter unten freilich, zur Poetik S. 151, legt Hermann dem Aristoteles auch gradezu die Ansicht bei, daß ästhetische Ideale

von dem Dichter aufgestellt werden sollten, d. i. daß der gute Dichter non solum similitudinem sectari, sed etiam ad id, quod quoque in genere summum est, attendere debeat, daß er auch dem Zorn und der Sanftmuth einen erhabenen Charakter beizulegen verstehen müsse. Aber abgesehen davon, daß man bei der Sanftmuth, steht sie für sich allein da, doch überhaupt nicht recht einsieht, wie der Dichter dieß mit ihr in's Werk setzen wolle, so findet ja doch auch hier nur die allgemeine Bestimmung, daß der Dichter Bessere nachahmen müsse, eine nähere Erläuterung, da aber diese durchaus mit der, daß die *σπουδαῖοι* (d. i. die tugendhaften, s. Kateg. 6, 4., vgl. Biese S. 79) nachzuahmen wären, als identisch behandelt wird (s. Poet. 3, 4), so kann von ästhetischen Idealen doch auch hier unmöglich die Rede sein. Indeß muß allerdings zugestanden werden, daß die Texteswort an unserer Stelle schwerlich eine andere Erklärung erlauben, denn ein *παράδειγμα σκληρότητος* wird allerdings ein moralisch guter Charakter nicht sein können. Aber was hindert die so leichte als treffliche Emendation Twinings „*ἁπλότητος*" zu adoptiren, für die ganz besonders die von ihm angeführte Stelle der Rhetorik spricht: (I, 9) „*ληπτέον δὲ καὶ τὰ σύνεγγυς τοῖς ὑπάρχουσιν ὡς ταὐτὰ ὄντα, καὶ πρὸς ἔπαινον καὶ πρὸς ψόγον. οἷον τὸν εὐλαβῆ καὶ εὔψυχον δειλὸν καὶ ἐπίβουλον, καὶ τὸν ἠλίθιον χρηστόν, καὶ τὸν ἀνάλγητον πρᾶον. Καὶ ἕκαστον δὲ ἐκ τῶν παρακολουθούντων ἀεὶ κατὰ τὸ βέλτιστον. οἷον τὸν ὀργίλον καὶ τὸν μανικὸν ἁπλοῦν καὶ τὸν αὐθάδη μεγαλοπρεπῆ καὶ σεμνόν κ. τ. λ.*, eine Stelle, welche überhaupt über dieß ganze Verfahren des Idealisirens den klarsten Aufschluß gibt. Ganz irre geht Gräfenhan (S. 115), der, das *ἢ* vor *σκληρότητος* nach einigen Handschriften streichend, übersetzt: „der Dichter muß das Beispiel von Hartnäckigkeit nur als ein Beispiel von Güte in seinen Plan dichten", gar nicht bedenkend, daß *σκληρότης* und *ἐπιείκεια* reine Gegensätze sind, die doch der Dichter unmöglich mit einander vertauschen kann. Nur die *ἁπλότης* übrigens ist natürlich auf Achill nach Homers und Agathons Darstellung zu beziehen.

17) Es ist bekannt, wie in der neueren Zeit die Aristotelischen Ansichten über das Verhältniß der Tragödie und des Epos die Grundlage höchst interessanter Erörterungen geworden sind. Einen je selbständigeren Werth aber diese Erörterungen haben, um desto weniger können sie hier, wo nur die Lehren der Alten vorgetragen werden sollen, berücksichtigt werden. Dieß gilt nun namentlich von dem so merkwürdigen

Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller (s. hier besonders B. 3, S. 52. 71. 73. 84. 88. 97. und vor Allem S. 374 u. s. w., wiederabgedruckt in Göthes Werken, B. 49, S. 146 u. s. w., wo Göthe zusammenfassend und abschließend das Resultat der gemeinschaftlichen Besprechungen darlegt, womit indeß immer auch noch wieder die darauf folgenden Bemerkungen Schillers, s. auch noch Th. 5, S. 271, zu vergleichen sind). Beide große Dichter und Denker nehmlich sind allerdings durch Aristoteles vielfach angeregt und auf manche Idee geleitet worden, nichtsdestoweniger aber ist ihre Behandlung des Gegenstandes ganz original, und ist daher ganz als Eigenthum der neueren, nicht der antiken Ästhetik zu betrachten. In nähere Beziehung setzen A. W. und Fr. von Schlegel (jener besonders in seiner Recension von Göthes Hermann und Dorothee, kritische Schriften B. 1, S. 37-47, vgl. auch Vorlesungen über dramat. Kunst B. 1, S. 126., dieser in seiner Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, s. bss. S. 122 bis 126 u. 110 bis 116) ihre Ansichten zu der Lehre des Aristoteles. Aber eine genaue und vollständige Darlegung der Lehren des alten Philosophen darf man doch auch bei ihnen nicht suchen, und in ihr tadelndes Urtheil über ihn, welches besonders in der Ansicht, daß das Epos Einheit der Handlung und ein durch diese vorgeschriebenes Maß gar nicht nöthig habe, möchten wohl heut zu Tage nur Wenige noch einstimmen. Sehr gut hat gegen die Ideen dieser großen Kunstrichter neuerdings Ulrici gesprochen in seiner beredten Geschichte der Hellenischen Dichtkunst, Th. 1, S. 205 u. s. w. Wenn indeß Ulrici den Widerstreit, in den Aristoteles mit sich selbst zu gerathen scheint, indem er von dem Epos Einheit der Handlung fodert, die wahre Einheit aber dann doch wieder ihm abspricht, durch die Annahme zu beseitigen glaubt, Aristoteles behaupte: „daß an die *eine* Hauptbegebenheit, an die bestimmte, von der ganzen Fülle des Heldenlebens ausgesonderte Masse des Stoffes episodisch viele einzele Begebenheiten aus jenem großen Kreise angereiht werden müßten, die wieder in sich geschlossene Fabeln bildeten," so wird zwar allerdings dadurch dem großen Kunstrichter nichts, was ihm ganz fremd wäre, aufgebürdet, aber so deutlich tritt diese Ansicht der Sache doch keineswegs bei Aristoteles hervor. Die Stelle nehmlich, in der sie nach Ulrici enthalten sein soll, kann durchaus nicht so verstanden werden, wie er sie verstanden wissen will. Das "δεῖ τοὺς μύθους συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν" nehmlich von einem „Herumordnen der verschiedenen Fabeln, die

als wirkliche Einzelheiten dramatisch in dramatischer Einheit gestaltet sein müßten" zu verstehn, will weder die Aristotelische Kunstsprache in dieser Schrift, nach der μῦθον συνιστάναι durchaus nichts Anderes als überhaupt die Fabel einer Dichtung komponiren bedeutet (man sehe nur c. 1, 1. 13, 9. 10, 6. vgl. auch 7, 1. 14, 21. 6, 8), noch auch die ganze Beschaffenheit dieser Stelle gestatten. Denn versteht man das συνιστάναι τοὺς μύθους nicht von dem Zusammenordnen, wodurch eben erst ein Mythus entsteht, wie es doch durchweg Aristoteles gebraucht hat, sondern von einem Zusammenordnen der einzelen Mythen selbst, woraus dann wieder ein anderes Ganzes hervorgehen würde, wie eben Ulrici will, so weiß man mit dem δραματικοὺς und vornehmlich mit dem καί, welches darauf folgt, wenig anzufangen. „Man soll die Mythen als dramatische zusammenordnen" würde nehmlich für sich jedenfalls ganz nichtssagend sein, und man müßte dann wenigstens, mit Auswerfung des καὶ, übersetzen: „man soll sie zusammenordnen als dramatische," d. i. so daß jeder wieder in sich eine dramatische Einheit hätte, „um den Mittelpunkt einer Handlung herum", wo aber immer noch der Ausdruck seltsam genug wäre, zumal da das Dramatische hier doch überhaupt wohl in nichts Anderem bestehen kann als darin, daß die Handlung Anfang, Mitte und Ende hat, ein in sich geschlossenes Ganzes ist. Dieß aber soll hier doch vor Allem von dem ganzen Epos oder wenigstens der Haupthandlung desselben behauptet werden, denn es soll ja eben die Verschiedenheit der ganzen Komposition des Epos von der Geschichtsdarstellung hier klar gemacht werden. Und die einzelen Mythen, die in dem Epos als einem πολύμυθον enthalten sind, brauchen ja grade keineswegs nach Aristoteles alle dramatisch zu sein, d. h. ihren Abschluß in sich selbst zu haben, wie dieß im Texte von mir gezeigt worden ist. Wenn nun aber Ulrici in dem περί die sichere Begründung seiner Erklärung erblickt, so braucht er sich nur an Stellen zu erinnern, wie Poet. 8, 3, wo Aristoteles von Homer sagt: περὶ μίαν πρᾶξιν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, offenbar nicht in dem Sinne: um eine Handlung herum ordnete er sie, denn dann würde ja eben diese Handlung selbst nicht mit zur Odyssee gehören, die ganze Odyssee bestände bloß aus Nebenhandlungen, die um eine Handlung herum lägen, von der man nun gar nicht mehr weiß, wo man sie suchen soll. Eben so wenig aber spricht der Pluralis τοὺς μύθους für Ulrici, der auch bei der gewöhnlichen Erklärung der Stelle ganz natürlich erscheint, wie denn auch „καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις" gleich daneben steht.

[Zu Kap. II. ff.] 1) Folgendes sind die Schriften Theophrasts, die der Kunsttheorie angehörten: *Περὶ ποιητικῆς*, s. Diog. Laert. l. V, c. II, sect. 13, §. 47, nach dessen Anführungen sogar zwei Schriftchen Theophrasts unter diesem Titel existirt zu haben scheinen, worunter man indeß doch wohl nur ein und dieselbe Schrift in doppelter Bearbeitung sich zu denken hat. Gewiß mit Recht wies Meursius dieser Schrift die von dem Grammatiker Diomedes erhaltene Theophrastische Definition der Tragödie zu: tragoedia est *ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις* (s. Menagii observat. zum Diog. Laert. in Hübner's Ausg. der commentarii in Diog. Laert. Vol. I, p. 633 u. Fabric. bibl. Gr. ed. quart. cur. Harles. Vol. III, p. 454), eine Definition, die im Vergleich mit der Aristotelischen freilich sehr mager aussieht, auch dieser sehr unähnlich zu sein scheint, in der That aber doch die Hauptbestimmungen des Aristoteles über das Wesen der Tragödie in sich schließt, indem mit der *περίστασις* die von ihm gefoderte *μεταβολή* angedeutet und dadurch das Prädikat des *τέλειον* und des *μέγεθος* für die tragische Handlung ersetzt wird, die *ἡρωϊκὴ τύχη* aber die Handlung als eine *σπουδαία* und als ein Handeln der *βελτίονες* bezeichnet. Freilich vermissen wir dann immer noch die Bestimmung der Form und die Erwähnung des Zweckes der Tragödie, der *κάθαρσις*, bei Theophrast, wenn anders wirklich Diomedes die vollständige Definition desselben uns aufbewahrt hat. *Περὶ κωμῳδίας*, eben da und Athen. VI, 261, d., wo ein allerliebstes Geschichtchen von der unmäßigen Lachlust der Tirynthier und der Vergeblichkeit ihrer Bemühung dieß Übel zu heilen aus diesem Werke angeführt wird, welches eine sehr passende Stelle darin hatte, wenn Theophrast, wie nicht ohne Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, die Komödie in demselben auf ähnliche Weise als Heilmittel gegen ausschweifende und ungehörige Lachlust behandelte, wie Aristoteles die Tragödie als Reinigung der Furcht und des Mitleids. In engem Zusammenhange nun mit dieser Schrift stand gewiß die Abhandlung *περὶ γελοίου*, die ebenfalls von Diogenes a. angef. Orte und von Athen. VIII, 348, a. citirt wird. Außerdem werden nun auch zur Theorie der Musik gehörige Werke von Theophrast angeführt, nehmlich *περὶ μουσικῆς*, 3. B. s. Diog. l. c. u. vgl. dazu Menag. a. angef. Orte S. 632, *περὶ ἁρμονικῶν* s. eben da § 46, wahrscheinlich eben so wie die Abhandlung *περὶ μέτρων*, s. eben da, nur ein Theil, ein Buch des eben erwähnten Werkes; denn Harmonik, Rhythmik und Metrik sind ja die drei Theile der Musik bei den

Alten (vgl. auch über die letztgenannte Schrift Menag. l. c.), endlich *περὶ τῶν μουσικῶν*, eine Schrift, über deren Verhältniß zu der *περὶ μουσικῆς* man im Unklaren bleibt (vielleicht ist zu emendiren *περὶ χορῶν μουσικῶν*, ein Titel, auf den eine Stelle bei Plutarch zu deuten scheint, non posse suaviter vivi sec. Epicurum c. 13). Endlich muß auch die Schrift *περὶ ἐνθουσιασμοῦ* Manches enthalten haben, was über Ursprung und Wirkung der Poesie und Musik aufklärte, ja es ist wahrscheinlich, daß auch die wichtige Lehre von der Katharsis hier in's Licht gesetzt wurde, um so mehr, da die nahe daran streifende Lehre von der Heilung körperlicher Übel durch bacchische Musik hier dargelegt war, s. Athen. XIV, 624, a. vgl. Menagii observat. l. c. p. 621., obwohl auch in der Schrift *περὶ μουσικῆς* Manches der Art vorkam, wie denn der Schluß der von Porphyrius citirten Stelle aus dem 2ten Buche dieses Werkes (s. Wallis op. math. III, p. 244) also lautete: *Μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς, κίνησις τῆς ψυχῆς, ἡ κατὰ ἀπόλυσιν γιγνομένη τῶν διὰ πάθη κακῶν.* Außerdem mußte auch in den rhetorischen Werken Theophrasts, in seiner *τέχνη ῥητορική*, der Abhandlung *περὶ λέξεως* u. s. w., Manches enthalten sein, was auch für die Poetik Wichtigkeit hatte, wie schon das noch Erhaltene bezeugt, so z. B. die Bestimmungen über die Schönheit eines Wortes, welche nach ihm entweder auf dem Reize, den es für das Gesicht oder das Gehör habe, oder auf der Würde des Gedankens, den es enthalte, beruht, wo unter dem, was für das Gesicht einen Reiz haben soll, das, was in der Wirklichkeit einen angenehmen Anblick gewährt, verstanden wird, so daß in dieser Hinsicht *ῥοδόχροος, ἀνθοφόρος χρόα* schöne Worte sind, s. Demetr. de elocut. 173 u. 174. vgl. auch Dionys. Halikarn. de composit. verb. c. 16 (aus solchen Worten nun müsse die Rede zusammengesetzt sein, um Anspruch auf Schönheit zu haben). Äußere Anmuth und innere Würde (wie wenn die Alten nicht *παλαιοὶ*, sondern *ἀρχαῖοι* genannt werden) erscheinen also hier als Elemente des Schönen. Von weit höherem Werthe wäre für uns freilich diese Bestimmuug, wenn wir wüßten, in wie weit nach Theophrast eine solche Schönheit der Rede als eine nothwendige Eigenschaft der Darstellung überhaupt, in wie weit als Eigenthümlichkeit bestimmter Arten derselben betrachtet werden solle, auch in welchem Verhältnisse man sich die drei Elemente der Schönheit gegeneinander zu denken habe. Jedenfalls mußte vorzugsweise von der Poesie Theophrast diese Schönheit der Darstellung fodern, der er auch sonst, wie Aristoteles, ein rei-

cheres Maß äußeren Schmuckes, z. B. die Anwendung der verschiedenen Arten des Gleichklanges, der Antithese, die ohne wirkliche antithetische Kraft eben in solchen äußeren Verhältnissen ihren Reiz hat (s. Dionys. Hal. de Lysia judicium c. 14.), zugesteht als der eigentlichen Rede; ihr kommt es nach ihm zu zu spielen, während die mit den ernsten Problemen der Wirklichkeit beschäftigte Rede sich dessen enthalten muß, wenn sie nicht, den Zuhörer von dem Wesentlichen abziehend, zerstreuend und so jede mächtige Erregung in ihm verhindernd, alle ihre Kraft sich selbst rauben will, (s. die eignen Worte Theophrasts: τούτων δὲ — von den drei Arten der Antithesen — τὸ μὲν ἴσον καὶ τὸ ὅμοιον παιδιῶδες, καθαπερεὶ ποίημα· διὸ καὶ ἧττον ἁρμόττει τῇ σπουδῇ· φαίνεται γὰρ ἀπρεπὲς, σπουδάζοντα τοῖς πράγμασι τοῖς ὀνόμασι παίζειν, καὶ τὸ πάθος τῇ λέξει περιαιρεῖν· ἐκλύει γὰρ τὸν ἀκροατήν.) — eine Ansicht, die viel Wahres in sich enthält, aber auch leicht, wofern sie nicht näher erläutert und gehörig beschränkt wird, zu großen Mißverständnissen über das Wesen, den Zweck und die Wirkungen der Poesie Anlaß geben kann.

2) Über Aristoxenus handelt am ausführlichsten Mahne in der diatribe de Aristoxeno im Thesaur. critic. novus ed. nova cura Schaefer. Lips. 1817. Über die Schriften des Mannes, die hierher gehören, die περὶ μουσικῆς, περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως, ῥυθμικὰ στοιχεῖα, s. daselbst S. 107, 111 u. 112., wozu denn noch die uns erhaltenen ἁρμονικὰ στοιχεῖα hinzukommen. Die Schrift περὶ τραγῳδοποιῶν war gewiß, wie die περὶ αὐλητῶν, περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως u. s. w., mehr literar- und kunsthistorischen als ästhetischen Gehalts, s. Mahne S. 96 u. 118. Daß von den Pythagoreern Aristoxenus darin abwich, daß nach seiner Ansicht das Urtheil über die Reinheit und Richtigkeit der Töne nicht bloß auf die Berechnung des Verstandes, sondern auch auf die sinnliche Wahrnehmung sich gründet, darüber s. eben da S. 131, 151 u. s. w., auch elementa harmonic. in Meibom. septem musici Gr. p. 32. 33. vgl. hierzu Th. 1. dieser Schrift, S. 225. Doch hatte auch schon Theophrast Ähnliches gelehrt, s. die Stelle aus dessen Werke über die Musik bei Porphyrius im Kommentar zu den harmonic. des Ptolemäus, enthalten in J. Wallis oper. mathematic. Vol. III., p. 240 etc., wo überhaupt die Ansicht, daß die Töne nichts als Größen wären, daß das ganze Wesen eines Tones in dem Begriffe der bestimmten Größe, die er habe, aufgehe, ausführlich bestritten wird. Neben Aristoxenus nun können noch Dicäarch, Chamäleo aus Heraklea, Heraklides

Ponticus, Demetrius der Phalereer, Phanias, Lynceus, Hieronymus aus Rhodus, Hermippus und Adrastus als Peripatetiker genannt werden, deren Schriften theilweise in das Gebiet der Kunsttheorie hinüberstreiften. Wie Theophrast und Aristoxenus schrieb auch Dicäarch περὶ μουσικῆς, s. Schol. zu Aristoph. Nub. 1367., auch deutet wohl auf dieß Werk hin Plutarch non posse suaviter vivi etc. c. 13 (vgl. hier wie überhaupt für diese Nachweisungen Fabricius bibl. Gr. in dem catalogus Peripateticorum, Vol. III, p. 459-510, wie auch p. 649-658); ferner περὶ μουσικῶν ἀγώνων, s. Schol. zu Aristoph. Vesp. 1231 u. Ran. 1337 (beide Stellen enthalten seine Erklärung des σκολιὸν μέλος). Außerdem behandelte er nach Athenäus das Leben mehrer Dichter (vgl. auch Plut. l. c. c. 12.), schrieb auch περὶ Διονυσιακῶν ἀγώνων, Schol. ad Aves 1403, durchaus nur in literarhistorischer und antiquarischer Absicht, wie es scheint. Von demselben Charakter nun waren wohl auch die Schriften des Chamäleo über die alte Komödie (s. Athen. IX, 374, a. u. 406, e), über Homer und Hesiod (s. Diog. Laert. V, 92, u. Fabric. Vol. I, p. 321. 508), über Äschylus (Fabric. Vol. II, 166), über Anakreon, Lasus, Pindar, Stesichorus, Simonides und die Sappho (sie alle citirt Athenäus). Ohne alle Bedeutung indeß für Ästhetik und Kunsttheorie scheinen sie doch nicht gewesen zu sein, wenn anders Mehres der Art in ihnen enthalten war wie die tadelnden Worte des Sophokles gegen Äschylus, daß er τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ' οὐκ εἰδώς (s. Athen. X, 428 f.), wovon bereits im 1ten Theile dieser Schrift, S. 224, gehandelt worden ist. Über die Musik aber handelte nach Theophrast, Aristoxenus und Dicäarch auch noch Heraklides Ponticus (περὶ μουσικῆς und συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ, s. Diog. Laert. und Plut. de mus. c. 3.), ferner Hieronymus aus Rhodus (nach Fabricius de choris musicis, was indeß aus Plut. non posse suaviter vivi etc. noch nicht mit Sicherheit geschlossen werden kann) und Adrastus (s. Fabricius), über Dichtkunst Phanias (περὶ ποιητῶν s. Athen. VIII, 352, c.) und wieder Heraklides (s. Diog. L. V, 88. περὶ ποιητικῆς καὶ τῶν ποιητῶν) und Hieronymus (Athen. XIV, 635 f. ebenfalls περὶ ποιητῶν), und in Abhandlungen über einzele Dichter auch wieder Heraklides (Diog. Laert. V, sect. 87. περὶ τῶν τριῶν τραγῳδοποιῶν, περὶ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ, z. B. περὶ Ἀρχιλόχου καὶ Ὁμήρου, 2 B., λύσεις Ὁμηρικαί 2.), Lynceus, Theophrasts Schüler (περὶ Μενάνδρου s. Athen. VI, 242, s. auch in seinem Briefe an den Komödiendichter Posidippus das in burlesker Zusammenstel-

lung ausgesprochene Kunsturtheil über Sophokles und Euripides Athen. XV, 652 d: *ἐν τοῖς τραγικοῖς πάθεσιν Εὐριπίδην νομίζω Σοφοκλέους οὐδὲν διαφέρειν*), Demetr. Phaler. (über die Homerischen Gesänge, s. Diog. Laert. V, 87) und Hermippus (über Hipponax, s. Athen. VII, 327, c). Endlich kann auch noch die Schrift Strato's, des Nachfolgers Theophrasts, *περὶ ἐνθουσιασμοῦ*, erwähnt werden, da gewiß auch von dem poetischen Enthusiasmus darin gehandelt wurde.

3) Die Schriften der Stoiker, welche in das Gebiet der Kunsttheorie einschlagen, sind folgende: Zeno: *περὶ ποιητικῆς ἀκροάσεως*, Diog. L. VII, 4, Chrysippus *περὶ τοῦ πῶς δεῖ τῶν ποιημάτων ἀκούειν*, eben da VII, 200. (eine Schrift, deren Inhalt und Tendenz gewiß viel Verwandtes hatte mit dem uns erhaltenen Plutarchischen Büchlein „*πῶς δεῖ τὸν νεὸν ποιημάτων ἀκούειν*, von derselben Art aber war wohl auch Zeno's Schrift), dann eine Schrift desselben „*περὶ ποιημάτων*, endlich das berühmte Werk dieses vielschreibenden Mannes *περὶ καλοῦ καὶ ἡδονῆς*, welches freilich hauptsächlich das Moralischschöne behandelte, ohne jedoch das Ästhetischschöne ganz auszuschließen (s. oben). Auch die Schriften des Diogenes von Seleucia *περὶ φωνῆς τέχνη* und des Archidemus *περὶ φωνῆς* gehörten sicher zum Theil der Ästhetik an, s. Diog. Laert. VII, 55. vgl. Philodemus de musica in Volum. Hercul. T. 1, Neapoli. 1795. S. 168, ed. Rosinii, wo eben die Schrift des Diogenes widerlegt wird. Ihre eigenthümliche Deutungskunst scheinen die Stoiker vorzüglich bei Homer in Anwendung gebracht zu haben; so schrieb Kleanthes *περὶ τοῦ ποιητοῦ* Diog. Laert. 175., Zeno selbst *προβλήματα Ὁμηρικά*, s. eben da 4; auch Panaetius aus Rhodus behandelte den Homer (s. Fabric. Vol. I, p. 518); und auch einer der nahmhaftesten Kritiker der Homerischen Gedichte, Krates Mallotes, das Haupt der Pergamenischen Schule, war ja ein Stoiker, s. Fabric. bibl. Gr. Vol. III, p. 558 und vornehmlich Wolf prolegom. ad Homerum p. CCLXXXVIII u. s. w., wo über seine Stoische Deutungskunst, durch die er den Homer zum Philosophen, Mathematiker, Astronomen, Geographen, überhaupt zu allem Anderen eher als zu dem was er selbst sein wollte, gemacht habe, eben nicht das günstigste Urtheil ausgesprochen wird.

Daß übrigens nicht alle Stoiker ein gleiches Urtheil über die schönen Künste, in's Besondere über die Poesie, fällten, daß namentlich Zeno sehr ungünstig, Chrysipp weit vortheilhafter über sie urtheilte, zeigt nach Diogenes, bei dem (VII, 23)

mit Recht ποιήσεως gegen die Konjektur des Mericus Casaubonus οἰήσεως festgehalten wird, sehr gut Beck in der schon öfter angeführten, überhaupt sehr wichtigen und lesenswerthen Abhandlung „examen causar., cur studia liberal. art. a philos. veteribus nonnullis aut neglecta aut impugnata fuerint," S. 23; vgl. S. 24 das Urtheil Mark Aurels, das viel Ähnlichkeit mit dem des Seneka hat (epist. 88, ed. Bipont. III, S. 352 u. s. w.); beide wollen mit den encyklischen Künsten und Wissenschaften nichts mehr zu thun haben, sobald der Geist majus agere potest, vgl. auch über ihn Beck S. 29 u. 30. Am günstigsten aber unter Allen sprach sich Kleanthes, der ja bekanntlich auch selbst Dichter war, über die Poesie und Musik aus, indem er sagte: τὰ ποιητικὰ καὶ μουσικὰ παραδείγματα ἀμείνονα εἶναι καὶ τοῦ λόγου τοῦ τῆς φιλοσοφίας, s. Philodemus de musica in den Volum. Hercul. T. 1, Neapoli 1793 ed. Rosinii S. 99.

4) Das im Texte über das Verhältniß des Guten und des Schönen zu einander Vorgetragen gründet sich vornehmlich auf Ennead. V, 5, 12. Hier heißt es, das Gute sei früher dem Begriffe oder der Wahrheit nach als das Schöne, auch bedürfe es nicht des Schönen, aber wohl das Schöne des Guten. Das Gute, heißt es, sei ἤπιον καὶ προσηνὲς καὶ ἁβρότερον καὶ ὡς ἐθέλει τις παρὸν αὐτῷ, das Schöne dagegen θάμβος ἔχει καὶ ἔκπληξιν καὶ συμμιγῆ τῷ ἀλγύνοντι τὴν ἡδονήν· καὶ γὰρ αὖ καὶ ἕλκει ἀπὸ τοῦ ἀγαθοῦ τοὺς οὐκ εἰδότας ὥσπερ ἀπὸ πατρὸς τὸ ἐρώμενον, und, welches wohl die deutlichste Stelle ist: τοῦ μὲν καλοῦ ἤδη οἷον εἰδόσι καὶ ἐγρηγορόσιν ἡ ἀντίληψις καὶ τὸ θάμβος καὶ τοῦ ἔρωτος ἡ ἔγερσις· τὸ δ' ἀγαθὸν ἅτε πάλαι παρὸν εἰς ἔφεσιν σύμφυτον καὶ κοιμωμένοις πάρεστιν καὶ οὐ θαμβεῖ ποτε ἰδόντας ὅτι σύνεστιν ἀεὶ καὶ οὔποτε ἡ ἀνάμνησις (wo wohl zu schreiben ist οὐ ποτὲ ἡ ἀνάμνησις, nicht nur manchmal, inwiefern Erinnerung daran in uns aufkommt). τοῦ δὲ καλοῦ ὁ ἔρως ὅταν παρῇ ὠδῖνας δίδωσιν, ὅτι δεῖ ἰδόντας ἐφίεσθαι, καὶ δεύτερος ὢν οὗτος ὁ ἔρως καὶ ἤδη συνιέντων μᾶλλον δεύτερον μηνύει τὰ καλὰ εἶναι· ἡ δὲ ἀρχαιοτέρα τούτου καὶ ἀναίσθητος ἔφεσις ἀρχαιότερόν φησι καὶ τἀγαθὸν εἶναι καὶ πρότερον τούτου· καὶ οἴονται δὲ τἀγαθὸν λαβόντες ἀρκεῖν αὐτοῖς ἅπαντες· εἰς γὰρ τὸ τέλος ἀφῖχθαι; τὸ δὲ καλὸν οὔτε πάντες εἶδον γενόμενον (?) τό τε καλὸν αὐτῷ οἴονται, ἀλλ' οὐκ αὐτοῖς (der Sinn ist hier klar: sie glauben, daß, was schön ist, schön für sich selbst ist, nicht für die, die es wahrnehmen, nehmlich in Die gehe die Schönheit doch nicht

über). *οἷα καὶ τὸ τῇδε κάλλος· τοῦ γὰρ ἔχοντος τὸ κάλλος εἶναι· καὶ καλοῖς εἶναι δοκεῖν ἀρκεῖ, κἂν μὴ ὦσι. τὸ δ' ἀγαθὸν οὐ δόξῃ ἐθέλουσιν ἔχειν· ἀντιποιοῦνται γὰρ μάλιστα τοῦ πρώτου, καὶ φιλονεικοῦσι καὶ ἐρίζουσι τῷ καλῷ, ὡς καὶ αὐτῷ γεγονότι ὥσπερ αὐτοί* (der Sinn ist hier: das Gute, welches das Erste ist, wollen sie nur besitzen, weil eben seine Gegenwart ganz still und geräuschlos ist, weil es nichts von sich hermacht, so zu sagen, schön aber wollen sie, wenn sie es nicht sind, doch wenigstens scheinen, denn das Schöne ist ja das, was Staunen und Bewunderung erregt und mit mächtigen Reizen auf die Menschen wirkt; so lassen sie sich gleichsam mit dem wirklichen Schönen in einen Wettstreit ein, indem sie den Schein der Schönheit, den sie hervorzubringen wissen, der wirklichen Schönheit gleichsetzen). *οἷον εἴτις ὕστερος ἀπὸ βασιλέως τῷ μετὰ βασιλέα* (das ist eben das Schöne) *εἰς ἀξίωσιν ἴσην βούλοιτο ἰέναι, ὡς ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ ἐκείνῳ γεγενημένος, ἀγνοῶν, ὡς ἀνήρτηται μὲν καὶ αὐτὸς εἰς βασιλέα, ἔστι δὲ ἐκεῖνος πρὸ αὐτοῦ.* Hier wird nun wohl das Schöne selbst als etwas nicht bloß für den betrachtenden Verstand, sondern real Verschiedenes von dem Guten gefaßt. Das Schöne ist schon etwas aus dem Guten Hervorgegangenes, nicht dieser Urgrund aller Dinge selbst, in einer anderen Beziehung betrachtet, es ist das Gute, insofern es Gestalt gewonnen hat in einem von ihm Verschiedenen, nur daß wir doch nicht in sofern jenes von dem Guten Verschiedene als schön begrüßen, als es eben für sich, etwas in sich Vollendetes ist, — in sofern kann es allerdings in gewisser Beziehung schön sein, indem immer die Schönheit des zunächst unter ihm Stehenden von ihm ausgeht, so ist die Vernunft das Schöne selbst, weil die Seele, in sofern sie sich ihr mittheilt, von aller Unvollkommenheit befreit wird, — aber Liebe kann doch dieß Schöne noch nicht erregen, dieß thut nur der Reiz, der vom Guten ihm mitgetheilt wird. Die Wahrnehmung also der Wirksamkeit des Guten in dem aus ihm Hervorgegangnen, welche uns das Gute selbst und die Form, in der es sich offenbart, deutlich als verschieden von einander erkennen läßt, erzeugt die Empfindungen, die wir dem Einflusse des Schönen zuschreiben; dagegen wirkt das Gute auch fortwährend so auf alle Wesen, die aus ihm hervorgegangen sind, ein, daß sie ihr eignes Leben und Sein und die Wirksamkeit des Guten in ihnen, aus dessen Quelle ihr Leben fortwährend neue Nahrung schöpft, gar nicht von einander unterscheiden können. Das Vermögen also in der Seele alle diese Empfindungen heftiger Liebe, des Staunens,

der Verzückung u. s. w. zu erregen hat das Gute in sich selbst, und in sofern eben wohnt ihm die Schönheit bei, in Wirksamkeit kann aber dieß Vermögen immer erst treten, wenn es sich offenbart in dem, was aus ihm hervorgegangen, und welches wir, in sofern dieß Vermögen des Guten sich darin offenbart, schön nennen. So hat man sich denn auch nicht zu verwundern, wenn Plotin an vielen Stellen auch dem Guten an sich alle die Wirkungen beilegt, die es übt, wenn es als Schönes sich offenbart.

5) Ihrer Wichtigkeit wegen setze ich die Stelle Plotin's über die Kunstidee, von der oben nur der Hauptinhalt kurz gegeben wurde, im griechischen Texte vollständig hierher.

Ennead. I. V, 8, 1. *Ἐπειδή φαμεν*, heißt es im Anfange, *τὸν ἐν θέᾳ τοῦ νοητοῦ κόσμον γεγενημένον καὶ τὸ τοῦ ἀληθινοῦ νοῦ κατανοήσαντα κάλλος, τοῦτον δυνήσεσθαι καὶ τὸν τούτου πατέρα τὸν ἐπέκεινα νοῦ εἰς ἔννοιαν βαλέσθαι, πειραθῶμεν ἰδεῖν καὶ εἰπεῖν ἡμῖν αὐτοῖς, ὡς οἷόν τε τὰ τοιαῦτα εἰπεῖν, πῶς ἄν τις τὸ κάλλος τὸ τοῦ νοῦ καὶ τοῦ κόσμου ἐκείνου θεάσαιτο· Κειμένων τοίνυν ἀλλήλων ἐγγὺς, ἔστω δὲ εἰ βούλει λίθων ἐν ὄγκῳ, τοῦ μὲν ἀῤῥυθμίστου καὶ τέχνης ἀμοίρου, τοῦ δὲ ἤδη τέχνῃ κεκρατημένου ἐς ἄγαλμα θεοῦ ἢ καί τινος ἀνθρώπου, θεοῦ μὲν Χάριτος ἤ τινος Μούσης, ἀνθρώπου δὲ μὴ τινὸς, ἀλλ' ὃν ἐκ πάντων καλῶν πεποίηκεν ἡ τέχνη· φανείη μὲν ἂν ὁ ὑπὸ τῆς τέχνης γεγενημένος εἰς εἴδους κάλλος καλός, οὐ παρὰ τὸ εἶναι λίθος, ἦν γὰρ ἂν καὶ ὁ ἕτερος καλὸς ὁμοίως, ἀλλὰ παρὰ τοῦ εἴδους, ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη· τοῦτο μὲν τοίνυν τὸ εἶδος οὐκ εἶχεν ἡ ὕλη, ἀλλ' ἦν ἐν τῷ νοήσαντι καὶ πρὶν ἐλθεῖν εἰς τὸν λίθον· ἦν δὲ ἐν τῷ δημιουργῷ, οὐ καθόσον ὀφθαλμοὶ καὶ χεῖρες ἦσαν αὐτῷ, ἀλλ' ὅτι μετεῖχε τῆς τέχνης. ἦν ἄρα ἐν τῇ τέχνῃ τὸ κάλλος τοῦτο, ἄμεινον πολλῷ, οὐ γὰρ ἐκεῖνο ἦλθεν εἰς τὸν λίθον τὸ ἐν τῇ τέχνῃ, ἀλλ' ἐκεῖνο μὲν μένει, ἄλλο δὲ ἀπ' ἐκείνης ἔλαττον ἐκείνου καὶ οὐδὲ τοῦτο* (also auch diese zweite, der ersten schon sehr nachstehende Idee) *ἔμενε καθαρὸν ἐν αὐτῷ* (nehmlich in dem Steine, nicht in sich selbst, *ἐν αὑτῷ*, wie es in der bei Göthe gegebenen Übersetzung heißt) *οὐδὲ οἷον ἐβούλετο, ἀλλ' ὅσον εἶξεν ὁ λίθος τῇ τέχνῃ. Εἰ δὲ ἡ τέχνη ὃ ἔστι καὶ ἔχει τοιοῦτον ποιεῖ, καλὸν δὲ ποιεῖ κατὰ λόγον, οὗ ποιεῖ μειζόνως καὶ ἀληθεστέρως καλή ἐστι, τὸ κάλλος ἔχουσα τῆς τέχνης, μείζων μέντοι καὶ καλλίων ἢ ὅσον ἐστὶν ἐν τῷ ἔξω. Καὶ γὰρ ὅσῳ ἰὸν εἰς τὴν ὕλην ἐκτέταται, τόσῳ ἀσθενέστερον τοῦ ἐν ἑνὶ μένοντος· ἀ φ ί σ τ α τ α ι γ ὰ ρ ἑ α υ τ ο ῦ*

πᾶν διϊστάμενον, εἰ ἰσχὺς ἐν ἰσχύϊ, εἰ θερμότης ἐν θερμότητι, εἰ κάλλος ἐν κάλλει. Καὶ τὸ πρῶτον ποιοῦν πᾶν καθ' αὑτὸ κρεῖττον εἶναι δεῖ τοῦ ποιουμένου· οὐ γὰρ ἡ ἀμουσία μουσικὸν, ἀλλ' ἡ μουσική, καὶ τὴν ἐν αἰσθητῷ μουσικὴν ἡ πρὸ τούτου (die innerliche). *Εἰ δέ τις τὰς τέχνας ἀτιμάζει, ὅτι μιμούμεναι τὴν τέχνην ποιοῦσι, πρῶτον μὲν φατέον καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἄλλα· ἔπειτα δεῖ εἰδέναι, ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις. εἶτα καὶ ὅτι πολλὰ παρ' αὑτῶν ποιοῦσι· καὶ προστιθέασι γὰρ, ὅτῳ τι ἐλλείπει, ὡς ἔχουσαι τὸ κάλλος, ἔπειτα ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν, οἷος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι,* vgl. auch eben da c. 2. 8. u. 11.

6) Der Vollständigkeit wegen soll wenigstens hier noch eine kurze Übersicht über das von minder bedeutenden und eigenthümlichen Schriftstellern der letzten Periode für die Kunsttheorie Geleistete gegeben werden.

Unter den Neuplatonikern war nächst Plotin ohne Zweifel der bedeutendste Proklus; eigenthümliche Ansichten aber über die Kunst und das Schöne treten bei ihm, so viel sich wenigstens aus der von Creuzer seiner Ausgabe des Plotin de pulchritudine angehängten aus dem Kommentar zu Platos Alcibiades entnommenen Abhandlung *περὶ ἑνώσεως καὶ κάλλους* schließen läßt, nicht hervor, vielmehr ruht seine Lehre ganz auf Platonischem und theilweise auf Plotinischem Fundamente, das Schöne ist bei ihm das Gestaltete (*τὰ εἴδους μετέχοντα*, S. 216), das Begränzte, Gemessene und Vollendete (*τῷ τελείῳ καὶ τῷ μεμετρημένῳ συμφύεται τὸ καλόν*). Die Materie also an sich bildet einen entschiedenen Gegensatz gegen das Schöne, aber auch, insofern sie sich in die Seele hineindrängt, als das *ἄλογον* in derselben, steht sie dem *εἶδος*, dem *νοερόν*, das zur *συστοιχία* des *πέρας* gehört, und somit auch dem Schönen entgegen, und nur, wenn in der Seele der *λόγος* herrscht und die *ἄλογα εἴδη τῆς ζωῆς* von ihm beherrscht werden, kann sie schön genannt werden. Eben so wenig Eigenthümliches haben die Bestimmungen des tiefsten Denkers unter den Kirchenvätern, des heiligen Augustinus, über das Schöne, seine Unterscheidung des pulchrum von dem aptum, daß das pulchrum per se ipsum consideratur atque laudatur, dieß dagegen quasi religatum pendet aliunde nec ex semet ipso, sed ex eo, cui connectitur, judicatur (s. de divers. quaest. ep. v. Op. T. II, 8. vgl. Th. 1, S. 73.), ferner die genau

damit zusammenhängende Bestimmung, daß das Schöne in dem Körper ein quasi totum, etwas in sich Abgeschlossenes und Vollendetes, und eben deßhalb schön sei, oder daß es in einer gewissen Übereinstimmung und Ähnlichkeit der Glieder eines Ganzen bestehe (s. confess. IV, 13. de vera relig. CXXXVI, vgl. Genthe de cognitione pulchri dissert. Halae 1828, p. 51), die wahre Schönheit aber überhaupt nicht dem Körper eigne, weil die vollkommene Einheit, die sie fodere, von dem Körperlichen und Materiellen doch nie erreicht werden könne (s. bei Genthe l. c.: quis non admonitus videat, neque ullam speciem, neque ullum omnino esse corpus, quod non habeat unitatis qualecunque vestigium, neque quantumvis pulcherrimum corpus, cum intervallis locorum necessario aliud alibi habeat (habitet?), posse assequi eam, quam sequitur, unitatem?) Offenbar mehr Eigenthümlichkeit als diese ebenfalls auf Platonischer und Plotinischer Basis ruhenden Auseinandersetzungen haben die Ansichten des tiefsinnigen Mannes über den Werth und die Würde der schönen Kunst (s. confess. I, 17. II, 2. IV, 15. X, 33), aber von ihnen ist es zu klar und unläugbar, daß sie im Christenthume, der Grundlage der neuen Zeit, ihre Wurzeln haben, als daß sie in einer Geschichte der Kunsttheorie der Alten berücksichtigt werden könnten. Dagegen verdienen die Erörterungen über die Phantasie, die wir in dem 62sten Briefe an Nebridius (Op. Antwerpae 1576, T. II, p. 128) lesen, allerdings hier noch Berücksichtigung. Alle die Bilder, die man phantasiae nenne, (quas phantasias cum multis voco), heißt es hier, könne man am bequemsten und richtigsten in drei Klassen eintheilen, in die, durch welche früher gehabte Anschauungen und Empfindungen der Seele von Neuem sich darstellen, — die Bilder der reproduktiven Phantasie nach dem neueren Sprachgebrauche, — die, welche in dem freien Denken und Meinen des Menschen ihren Grund haben, produktive Phantasie — und die, welche uns Anschauungen von Größenverhältnissen geben und nicht nur bei wirklichen Berechnungen, sondern auch beim logischen Denken unseren Vorstellungen als versinnlichende Schemata beigegeben zu sein pflegen, — die Bilder der schematisirenden Einbildungskraft, wie wir sagen würden. Über die zweite Gattung nun von Phantasiebildern, die natürlich hier für uns das meiste Interesse hat, lehrt Augustinus weiter Folgendes. Zu diesem genus, das er putatis rebus impressum nennt, wie das erste sensis und das dritte ratis, gehören „illa, quae putamus ita se habuisse vel ita se habere, velut cum disserendi gratia quaedam ipsi fingimus nequa-

quam impedientia veritatem (veranschaulichende Beispiele, Vergleichungen und dergleichen), vel qualia figuramus, cum legitur historia (Bilder von den behandelten Personen, Örtern u. s. w.) et cum fabulosa audimus vel componimus (die Bilder der dichtenden Einbildungskraft im engeren Sinne) vel suspicamur. Ego enim mihi ut libet atque ut occurrit animo Aeneae faciem fingo, ego Medeae cum suis anguibus alitibus junctis pingo, ego Chremetis et alicujus Parmenonis (in noch höherem Grade natürlich vermag dieß der Dichter, s. Horaz Ep. II, 1, 213). In hoc genere sunt etiam illa, quae sive sapientes aliquid veri talibus involventes figuris sive stulti variarum superstitionum conditores pro vero attulerunt, ut est Tartara, Phlegethon et alia poetarum atque haereticorum mille portenta."

Noch verdient unter den Platonikern dieses Zeitalters Maximus Tyrius, wahrscheinlich ein Zeitgenosse Plotins, Erwähnung, vornehmlich wegen des eifrigen Strebens die von Plato und Anderen angegriffene Ehre der Poesie zu retten und die innige Verbindung, in der sie mit der Philosophie stehe, nachzuweisen. Hierin nun geht er weiter als irgend einer seiner Vorgänger. Nicht nur eine Vorschule nehmlich zur Philosophie ist ihm die Poesie, wie Plutarch und Andern, nicht nur verbündet und befreundet sind beide mit einander, so daß recht gut der Philosoph die Zeugnisse der Dichter zu Hülfe rufen kann, da vornehmlich, wo Wahrheiten von ihm schon hinreichend dargethan worden sind, dann auch bei Dingen, die an sich selbst klar sind und an die man nur zu erinnern, auf die man nur hinzuweisen braucht, um richtige Vorstellungen von ihnen zu erwecken, wie dieß Posidonius, sein eignes Verfahren rechtfertigend, behauptete (s. Posidonii reliquiae ed. Bake 1810, S. 32, vgl. auch Seneca ep. 8 und als Gegner Sext. Empiric. bei Beck l. c. S. 34.); nach Maximus Tyrius ist die Poesie selbst Philosophie, *τῷ μὲν χρόνῳ παλαία, τῇ δὲ ἁρμονίᾳ ἔμμετρος, τῇ δὲ γνώμῃ μυθολογική*, während die Philosophie *τῷ μὲν χρόνῳ νεωτέρα, τῇ δὲ ἁρμονίᾳ εὐζωνοτέρα, τῇ δὲ γνώμῃ σαφεστέρα ποιητική* ist, ein wesentlicher Unterschied aber zwischen beiden um so weniger stattfindet, da Dunkles und Änigmatisches doch immer auch bei den Philosophen noch zur Genüge vorhanden ist, wie denn grade für die tiefsten Lehren der Philosophie, die immer etwas Dunkles und Geheimnißvolles für den menschlichen Verstand behielten, der Mythus, der zwischen der ganz klaren verständigen Rede und der geheimnißvollen Darstellung durch räthselhafte Symbole hinsichtlich der

Deutlichkeit in der Mitte stehe, eben die angemessenste, die bescheidenste und geziemendste Form der Darstellung sei. (s. dissert. 10). Namentlich war, fährt Maximus Tyrius fort, und darin stimmt er mit Strabo besonders vollkommen überein, (s. geogr. 1, 35. vgl. Beck examen caus. cur studia u. s. w. S. 38) für die älteste Zeit die Poesie, der Mythus mit seiner Süßigkeit und Milde in der That die angemessenste, wirksamste und heilsamste Philosophie, und überhaupt, wenn für den vollkommen gesunden und geisteskräftigen Menschen die Poesie als liebliche Umhüllung der in ihrer Nacktheit oft zu strengen Wahrheit auch kein Bedürfniß sein sollte, für den Menschen, wie er ist, für den sinnlichen, den kranken und den schwachen, wird die höhere Poesie, die Poesie Homers z. B., es immer bleiben, sie, die die niedrigen Bilder, die albernen Fabeln, mit denen nun doch einmal das Gehirn des Menschen vollgepfropft wird, durch Bilder edelerer Art, durch sinnvollere, erhabeneren Dichtungen allmälig in den Hintergrund zu drängen uud endlich wohl ganz zu verdrängen weiß. (dissert. 23). Wer aber so die Poesie will auf sich wirken lassen, dem muß freilich der äußere Reiz derselben nicht für die Hauptsache gelten, sondern zum Kerne muß er hindurchdringen, das wahrhaft Schöne, Erhabene und Göttliche, eben das, was die Philosophie der Poesie mittheilt, die Idealität, die die Kunst durch Vereinigung der zerstreuten Schönheiten und Vollkommenheiten, die die Wirklichkeit besitzt, ihren Werken mittheilt (s. dissert. 23.), muß ihm für das Höchste bei dem Dichter gelten. (dissert. 7. u. 23).

Nächst diesen philosophischen Schriftstellern treten uns nun auch noch Techniker, namentlich Schriftsteller über das Technische der Musik, die hie und da in das Gebiet der Ästhetik hinüberstreifen, in diesem Zeitalter entgegen. Indeß bleibt immer die Ausbeute nur gering, die wir für unseren Zweck aus diesen Schriftstellern schöpfen können. Der merkwürdigste ist ohne Zweifel Aristides Quinktilianus, nächst Aristoxenus überhaupt der bedeutendste unter den technischen Schriftstellern über die Musik, ein Schriftsteller übrigens, der bekanntlich vielleicht auch noch einem früheren Jahrhundert angehört. Zunächst sind es hier seine Bestimmungen in Bezug auf die Eintheilung der Musik, die Berücksichtigung verdienen. Zuerst unterscheidet er die theoretische und die praktische, die ausübende Musik, die theoretische Musik aber oder genauer gesprochen die Musik als Theorie zerfällt nach ihm in die natürliche und die künstliche (*εἰς τὸ φυσικὸν καὶ τὸ τεχνικόν*), unter der natürlichen nehmlich ist der allge-

meine Theil, die philosophische und mathematische Basis der Musik, unter der künstlichen der specielle, die Harmonik, Rhythmik und Metrik (die Poesie wird hier mit zur Musik gerechnet) zu verstehen. Die praktische Musik dagegen, die Musik als Praxis betrachtet, als Ausübung und Realisirung der Vorschriften und Regeln, die die Theorie in sich faßt, läßt nach der Beschaffenheit des Handelns, das hier Statt findet, in zwei Theile sich theilen; ein innerliches, geistiges Handeln ist es, ein Dichten, woraus Melopöie, Rhythmopöie und Poesie hervorgehn, Aristides nennt dieß das *χρηστικὸν μέρος*; ein äußeres Handeln dagegen findet statt beim Gebrauche der Instrumente zu musikalischem Zwecke, bei dem Gesange und der mimischen Darstellung, überhaupt der gesamment Schauspielkunst, und in das *ὀργανικὸν, ᾠδικὸν* und *ὑποκριτικόν*, so drückt Aristides sich aus, zerfällt der zweite Theil der ausübenden Musik, das *ἐξαγγελτικόν μέρος*, die sich äußerlich darstellende Musik (s. l. I, p. 8. in Meibom. septem musici Gr.).

Auch über den Zweck der Musik ferner finden wir bei Aristides interessante Bestimmungen. Treffend bemerkt er, was Plato und Aristoteles gelehrt, (s. Th. 1, S. 105. 121, Th. 2, 51, 58 u. s. w.) scharf zusammenfassend, wie es zwei Arten der *μάθησις* gebe, von denen die eine das Vernünftige in uns in seiner natürlichen Freiheit erhalte, — so die Philosophie — die andere dagegen durch Gewöhnung das Unvernünftige und Thierische in uns mit seinen ungeregelten Bewegungen (*τὸ ἄλογον ὥσπερ θηρίον ἀτάκτως κινούμενον* heißt es sehr gut im Texte) heile und zähme; zu dieser Gattung der Unterweisung nun sei vor Allem die Musik zu rechnen. (l. II, p. 61. vgl. auch Dio Chrysost. *λβ πρὸς Ἀλεξανδρ.· ἡ μουσικὴ θεραπείας ἕνεκα τῶν ἀνθρώπων εὑρῆσθαι δοκεῖ τῶν παθῶν*, ferner bei Aristid. p. 69, wo besonders die Worte für die Theorie der Katharsis wichtig sind: *οὐ γὰρ οἷόντε ἄλλως ὠφελῆσαι ψυχὴν ἐν ὑπερβολαῖς ἀταξίας ἢ οἷς ἐνεργεῖ συμμέτρως ἐνεχομένη.* Doch auch an Einsicht gewinnen wir nach Aristides nicht wenig durch die Musik, indem die Harmonien des Weltalls, so wie die der menschlichen Seele, in ihren reinsten Formen ausgeprägt sind (s. l. I, p. 2. vgl. auch Longin frg. II, bei Weiske, Psellus de quat. math. scientiis, ed. Xylander, *περὶ μουσικῆς· μουσικὴν οἱ παλαιοὶ συνέχειν εἶπον τὸ πᾶν. οὐδὲν γὰρ τῶν ὄντων συμμετρίας ἄτερ καὶ ἀναλογίας ἐστίν κ.τ.λ., ἡ δὲ μουσικὴ αὐτοσυμμετρία τίς ἐστιν*, und Manuel. Bryennius harmonic. l. I, sect. 1 in Wallis Opp.

math. T. III, p. 359.). Bekanntlich wird diese ganze Ansicht schon dem Pythagoras zugeschrieben (s. besonders Quinctil. I, 10, 12). Der Kunst, die so Großes wirkt, mußte nun natürlich auch Aristides den ersten Rang unter allen Künsten zuerkennen. Die nachahmenden Künste geben uns sinnliche Abbilder der Dinge und gehören so mit zu den Mitteln, durch die unser erstes Lernen gefördert wird; davon geht er mit Aristoteles aus, an den er sich auch bei seiner ganzen Deduktion auf das Engste anschließt; nun hat aber die Musik zuerst den Vorzug vor den anderen, daß sie auf beide zur Auffassung des Schönen fähige (vgl. Ptolem. Harmon. 3, 3) Sinne wirkt, nicht auf das Gesicht allein, wie die Malerei und Bildhauerkunst, auch nicht auf das Gehör allein, wie die Poesie, sondern indem sie auch die Tanzkunst mit in sich begreift, auf Gesicht und Gehör zugleich. Und was für Bilder der Dinge gibt sie im Vergleich mit den anderen Künsten? Die bildenden Künste geben auch Bilder von Handlungen, aber durch unbewegliche und immer in einer Haltung beharrende Gestalten, durch Farben und körperliche Massen, die Poesie durch Worte; aber die Musik stellt Handlungen durch solche Mittel dar, die der Handlung selbst ihren verschiedenen Elementen nach auf's Genauste entsprechen, die *ἤθη* und *πάθη*, aus denen die Entschließungen zum Handeln hervorgehen, durch die Gedanken, die ihren Kompositionen zu Grunde liegen (*ψυχῆς ἐννοίαις*), die Worte, die darauf folgen, durch Harmonieen und Töne, die Handlung selbst durch Rhythmen, das Feste, Ordnende und Männlich-Kräftige in der Musik (s. p. 31 u. 43), und durch Bewegungen, und den ganzen Verlauf einer Handlung, alle einzelen Entwickelungsmomente derselben bringt sie so zur Anschauung, nicht durch matte und leblose, sondern durch lebendige, beseelte Bilder, und *μόνη μουσικὴ καὶ λόγων καὶ πράξεων εἰκοῖς παιδεύει* kann man daher mit Recht behaupten So wirkt sie denn natürlich auch ganz anders, weit tiefer und mächtiger auf das Gemüth ein, als die anderen Künste; (vgl. Cicero de orat. 3, 51) denn daß auch die Poesie, die ihr doch am nächsten steht, die Macht über das Gemüth durchaus nicht besitzt, die sie übt, wird schon daraus hinreichend klar, daß, wenn sie leidenschaftliche Aufregungen hervorbringen will, der Vortrag nothwendig in das Singende hinüberspielt (s. p. 63. *καὶ γὰρ εἴποτε δέοι κινεῖν κατὰ τὴν ἑρμηνείαν πάθος, οὐκ ἄνευ τοῦ παρεγκλῖναί πως τὴν φωνὴν ἐπὶ τὴν μελῳδίαν τὸ τοιοῦτο περιγίγνεται,* s. auch Aristoxenus bei Wallis T. III, p. 375. *διόπερ ἐν τῷ*

διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἱστάναι τὴν φωνήν, d. i. die μονή oder στάσις τῆς φωνῆς, wodurch sie μία und ἑστηκυῖα und ἡ αὐτή wird, vgl. Th. 1. dieser Schrift S. 78, ἂν μὴ διὰ πάθος καὶ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν.) Weniger lehrreich für uns ist eine andere Hauptschrift über die Musik aus dem Schlusse des zweiten Jahrhunderts, die Elemente der Harmonie, von Ptolemäus, wo die Vergleichung der Konsonanzen mit den Theilen der Seele, des διὰ πασῶν mit dem νοερόν, des διὰ πέντε mit dem αἰσθητικόν, des διὰ τεσσάρων mit dem ἑκτικόν derselben besonders merkwürdig erscheint, obwohl auf eine Platonische Basis gegründet, vgl. Plut. ed. Hutten. T. XIII, quaest. Plat. IX, während die Bemerkung, daß die höheren Töne διεγερτικώτεροι, die tieferen κατασταλτικώτεροι wären, ganz einfach aus der Beobachtung entnommen zu sein scheint (Harmonica 3, 5 u. 3, 6.). Noch weniger Gewinn ist für unseren Zweck aus den übrigen späteren Schriftstellern über die Musik zu ziehen und sie können daher füglich mit Stillschweigen übergangen werden. Nicht minder arm an ästhetischen Deduktionen sind die Schriften der späteren Grammatiker und Rhetoren, wenn auch vereinzelte Geschmacksurtheile bei den Scholiasten (vgl. Beck de ratione, qua scholiastae poet. Gr. veteres ad sensum elegantiae et venustatis acuendum adhiberi recte possint, Lips. 1785) häufig genug sich finden. Den Begriff der Poesie, für die wir natürlich allein hier noch etwas erwarten können, faßt Diomedes (Grammat. veter. ed. Putsch. p. 470) folgendermaßen auf: poetica est fictae veraeve narrationis congruenti rhythmo vel pede composita metrica structura, ad utilitatem voluptatemque accommodata, eine Definition, die nicht leicht unbestimmter und oberflächlicher sein könnte. Auffallend ist besonders auch die narratio, mit der auch Eumolpus bei Petron sicher nicht zufrieden gewesen sein würde, wenn er in Bezug auf das Unternehmen einer Darstellung des Bürgerkrieges (Satiric. c. 18. ed. Bipont.) sagt: „Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt; sed per ambages Deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum, praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat, quam religiosae orationis sub testibus fides.“ Eben so wenig Eigenthümlichkeit und Tiefe haben die Bestimmungen des Begriffs einzeler Dichtungsarten, die wir hie und da bei Grammatikern finden (über ihre Eintheilungen der Poesie ist schon Th. 1., S. 239 gesprochen worden, nur eine

Aufzählung aber einzeler Gattungen, der συμποτικὰ u. ἐρωτικὰ ποιήματα, der Enkomien, der Threnen, der γέλωτος ἕνεκεν ἢ λοιδορίας πεποιημένα, der δημοτικά, d. i. der berathenden u. ermahnenden Gedichte des Phocylides und Theognis findet sich bei Dio orat. II. περὶ βασιλ. p. 15), wie wenn von der Tragödie Hermogenes (περὶ μεθοδ. δεινότ.) sagt: τραγῳδίας συμπλοκὴ οἶκτος καὶ θαῦμα, wenn das Epos bei Diomedes (p. 486) so erklärt wird: epos dicitur carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio, das Satyrdrama (s. ebenda p. 488): Satyricon est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae non reges aut heroas (?) sed satyros induxerunt, ludendi causa jocandique simul, ut spectator inter res tragicas seriasque satyrorum quoque jocis ac lusibus delectaretur, (vgl. hierzu Hillebrand aesthet. lit. ant. p. 227) und der Mimus (s. eben da): mimus est sermonis cujuslibet modi sine reverentia vel factorum et turpium cum lascivia imitatio et Graecis ita definitur: μῖμός ἐστι μίμησις βίου τά τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων. Noch äußerlichere Merkmale aber waren es, die man bei Unterabtheilungen entscheiden ließ, wie die Eintheilung der lyrischen Poesie bei Proklus (s. Phot. bibl. 239): ἃ μὲν γὰρ αὐτῆς μεμέρισται θεοῖς, ἃ δὲ ἀνθρώποις, ἃ δὲ εἰς τὰς περιπεσούσας περιστάσεις κ. τ. λ. wo am meisten noch die Charakteristik des Dithyrambus im Verhältnisse zum Nomos interessirt (über die Arten der ᾠδαί vgl. auch Dicäarch, Schol. zu Aristoph. Ran. 1329); ferner die der Hymnen bei Menander de encomiis ed. Heeren 1785, Sect. I, c. 2. in κλητικοὶ u. ἀποπεμπτικοί, in φυσικοί (die von der φύσις eines Gottes im philosoph. Sinne handeln) und μυθικοί, in γενεαλογικοί und πεπλασμένοι (wo der Dichter eigne Erfindungen über das Geschlecht und die Entstehung der Götter vorträgt, vgl. Heeren in der vorangeschickten comment. de Menandro S. 20.), endlich in εὐκτικοί, ἀπευκτικοί und μικτοί recht deutlich zeigen.

Etwas mehr Bedeutung als diese meist so unphilosophischen Definitionen und Eintheilungen haben Angaben über die Gesetze und Foderungen der Kunst an den Dichter, wie wir sie bei einzelen Grammatikern, zum Theil auch in den Scholien, den Homerischen namentlich, finden.

Die Horazische Kunstfoderung (s. Th. 2, S. 283), ne pueros coram populo Medea trucidet, sehen wir in noch weiterer Ausdehnung den Scholiasten zur Il. ζ, 58 (bei Villoison) geltend machen. Μισητὰ καὶ οὐχ ἁρμόζοντα

βασιλέως ἤθει τὰ ῥήματα, heißt es dort in Bezug auf die allerdings wilden und schrecklichen Worte des Agamemnon: *τρόπον γὰρ ἐνδείκνυσι θηριότητα· ὁ δὲ ἀκροατὴς ἄνθρωπος ὢν μισεῖ τὸ ἄγαν πικρὸν καὶ ἀπάνθρωπον· ὅθεν κἂν ταῖς τραγῳδίαις κρύπτουσι τοὺς δρῶντας τὰ τοιαῦτα ἐν ταῖς σκηναῖς καὶ ἢ φωναῖς τισιν ἐξακουομέναις ἢ δι' ἀγγέλων ὕστερον σημαίνουσι τὰ πραχθέντα, οὐδὲν ἄλλο ἢ φοβούμενοι, μὴ αὐτοὶ συμμισηθῶσι τοῖς δρωμένοις.* In diesem Falle indeß, wird hinzugefügt, wäre doch der Dichter zu entschuldigen, weil Agamemnon nach dem Treubruche von Seiten der Troer dieß sage. Gewichtige, wahrscheinlich aus bedeutenden Quellen geschöpfte Worte, mit denen dann wieder noch das bekannte von Ausonius auch in's Lateinische übertragene Epigramm auf die Medea des Timomachus verglichen werden kann, namentlich dessen letzte Verse: *Ἀρκεῖ δ' ἁ μέλλησις, ἔφα σοφὸς· αἷμα δὲ τέκνων Ἔπρεπε Μηδείῃ κοὐ χερὶ Τιμομάχου* (s. Anthol. Planud. IV, 9, 136 in Jacobs anthol. Gr. T. II, p. 667, bei Ausonius epigr. 123 und 124, vgl. hierzu Lessing Laokoon, Werke Th. 1. S. 151., nicht minder aber auch Feuerbach „der vatikanische Apollo" S. 64 u. 333, der anders als es in den angeführten Stellen geschieht, jenes Verfahren der alten Kunst deutet).

Von demselben Principe aber, dem Principe der Mäßigung, lassen ihren Dichter die Scholiasten des Homer auch in solchen Stellen geleitet werden, wo er, wie Il. 20, 70 u. s. w. nach den größten und gewaltigsten Vorbereitungen nur einen Zweikampf zwischen Achilleus und Äneas darstellt, wo sie mehr noch mit Worten als mit Thaten kämpfen und den vor der Entscheidung ein Deus ex machina abbricht; *ὁ δὲ ποιητὴς καὶ ὧδε μαλακωτέραν τὴν τοῦ πολέμου ποιεῖται καταρχήν*, bemerkt hierzu der Scholiast, zugleich auf den Zweikampf zwischen Menelaus und Paris im 5ten Buche als auf eine ganz ähnliche Stelle verweisend. (s. Heyne Hom. carm. T. VIII. S. 28). Womit denn auch die Bemerkung wohl in Verbindung zu bringen ist, die zu Il. 20, 376, wo Apollon den Hektor vom Einzelkampfe mit Achill abwehrt, ein Scholiast macht, der Dichter ordne dieß so an, damit Hektor aufgespart bleibe bis zum Schlusse; die weise Sparsamkeit des Dichters ist es, auf die wir dadurch aufmerksam gemacht werden sollen; die größten und gewaltigsten unter den Kräften, über die er zu schalten hat, werden nicht von vorn herein unnütz durch ihn abgenutzt und verbraucht, sondern sie bleiben aufbewahrt bis zum Schlusse, da ja nur sie diesen herbeizuführen würdig und geeignet sind, und durch ein zweckmäßiges retar-

direndes Motiv weiß der Dichter dieß vollkommen erklärbar zu machen, — dieß eben ist der Sinn der feinen Bemerkung des Scholiasten (s. Heyne zu d. Stelle Hom. carm. T. VIII. p. 90.) Aber woher überhaupt das Zögern des Dichters, das langsame und oft nur scheinbare Fortschreiten, welches wir wahrnehmen, wozu dieß Fruchtlose und Vergebliche aller der Versuche, ein rasches Ende herbeizuführen, deren wir so viele namentlich in der Ilias finden? Diese Mäßigung des Dichters, bei der man sich über Horazens „semper ad eventum festinat" billig wundern muß, sollte man sie nicht lieber Schlaffheit und Trägheit nennen, oder soll man etwa, wie auch die Scholien zu der oben angeführten Stelle der Ilias (20, 76) fast anzunehmen scheinen, eine Neckerhaftigkeit des Dichters, die doch der Würde des Epos gänzlich widerstreben würde, darin erkennen? (s. bei Heyne l. c.: *αἰεὶ γὰρ παρ' ἐλπίδας ἐπιχειρεῖν ἐθέλει καὶ ὡς οὐκ ἂν ἐλπίσῃ ὁ ἀκροατής*). Gewiß nicht; *ὁ ποιητὴς ἀγωνιάσασθαι πεποίηκε τὸν ἀκροατήν, τό τε γὰρ ἀποβῆναι καὶ τὸ πάλιν εἰς ὀρθὸν ἐλθεῖν τραγικόν*, sagt ein Scholiast zu Il. 2, 55 (bei Villoison), wo schon Alles auf Trojas schnelle Zerstörung hinzuzielen scheint, während diese in der That doch noch sehr fern ist; in ängstliche Spannung will uns der Dichter versetzen, Furcht und Bangen, die tragischen Affekte, in uns erregen, dieses Bangen aber, diese Spannung empfindet nur der in ihrer rechten Stärke, den man lange hinhält mit seiner Erwartung der Entscheidung, der nie weiß, wann und wie ihm der endliche Aufschluß zu Theil werden soll, wovon wir uns ja schon bei Aristoteles (Th. 2. S. 145 u. s. w.) genügend überzeugt haben. Nicht minder als das Bangen und die ängstliche Spannung, in der oft ein so großer Genuß liegt, hängt auch die nahe mit ihr verbundene *ἔκπληξις* mit einem solchen Verfahren zusammen, sie, in der uns außer Andern auch Polybius (bei Strabo ed. Siebenkees, T. I, p. 68) ein Ziel der epischen Dichtung erkennen läßt in der schönen, schon von Fr. Schlegel, (Gesch. der Poesie der Gr. u. Römer, S. 77) gehörig gewürdigten Stelle, wo drei Elemente der epischen Poesie unterschieden werden, das Geschichtliche, das sie in sich enthalte, die poetische Erfindung und die Diathesis, die künstlerische Anordnung und Darstellung; bei dem Geschichtlichen, heißt es dort weiter, wie in Homers Schiffskataloge, wo indeß nach dem Schol. zu Il. 2, 494 bei Villois. durch die freiere Anordnung der Dichter immer noch von dem Geschichtschreiber sich genügend unterscheidet, sei Wahrheit das höchste Gesetz und die Aufgabe, bei der Diathesis, wie z. B. bei

der Darstellung der vielen einzelen Kämpfe, Anschaulichkeit, die schon öfter erwähnte ἐνάργεια, bei der poetischen Erfindung aber ἡδονή und ἔκπληξις, (vgl. auch Creuzer die histor. Kunst der Griechen S. 58. Von schwacher Einsicht dagegen zeugte der Tadel derer, die, wie Dio Chrysost. ὑπὲρ τοῦ Ἴλιον μὴ ἁλῶναι, Philostr. Heroica c. 2, 20., Homer überhaupt jede Abweichung von der geschichtlichen Wahrheit zum Vorwurf machten). Von geringerer Bedeutung als diese meist so feinen und sinnreichen Bemerkungen ist die bekannte in den Villoisonschen Scholien über die künstlerische Weisheit Homers, daß er vom Ende angefangen (s. Schol. Villois. zu Il. 1, 8 u. 21. λέγουσι δὲ καὶ ἀρετὴν ποιητικὴν εἶναι τὸ τῶν τελευταίων ἐπιλαμβάνεσθαι καὶ περὶ τῶν λοιπῶν ἀνέκαθεν διηγεῖσθαι, eben so Quinctil. VII, 10, 11, vgl. Fr. Schlegel a. a. O. S. 100); so ohne weitere Bestimmung, die ihr ursprünglich wohl nicht mag gefehlt haben, wenigstens kann sie uns gar nichts helfen, weit deutlicher schon ist durch den ganzen Zusammenhang, in dem es steht, Horazens in medias res rapere (s. Th. 2, S. 283); das dagegen, was jene Scholien wirklich zur näheren Bestimmung hinzufügen, er habe am Ende angefangen, weil vorher nicht so unaufhörliche Schlachten Statt gefunden hätten, da die Troer aus Furcht vor Achill in der Stadt geblieben wären, zeigt im Ausdrucke wenigstens von entschiedenem Verkennen der dichterischen Freiheit, wenn auch ein richtiger Gedanke dabei zum Grunde zu liegen scheint. In diesem Ende lag eben der Anfang der Handlung, die der Dichter darstellen wollte und die in sich selbst ein vollkommen selbstständiges Ganzes bildet, dieß hätten jene Kunstrichter nothwendig hinzufügen und klar machen sollen; überzeugt war davon ja schon Aristoteles, wie schon früher Berührtes, (s. Th. 2, S. 169) und dann auch die von Welker (der epische Cyklus S. 31) neuerdings hervorgehobene Vergleichung der Ilias mit einem Kreise unzweifelhaft macht. — Dieß sind nun einzele, specielle Kunstgesetze, aber das höchste allgemeinste Gesetz der Kunst ist die Schönheit, wer über ihr Wesen uns aufklärt, wird daher nothwendig auch über die wahren Foderungen der Kunst Klarheit verbreiten. Über das Wesen des Schönen an sich nun suchten wir bei den Philosophen Aufklärung, aber was das Schöne in der Kunst, in der Poesie, was in's Besondere das Schöne in der Rede sei, darüber werden uns auch Rhetoren und Grammatiker vielleicht belehren können. Und in der That finden wir auch noch bei den Späteren einige interessante Stellen hierüber. So stellt Petron die wahre

Schönheit der Darstellung mit ihrer stillen Größe, ihren keuschen Reizen, ihrer edlen Einfalt und Ungezwungenheit dem affektirten, buntscheckigen und pomphaften Redestyle seiner Zeit, der mit willkührlich eingestreuten, nicht in das Ganze der Rede verwobenen Floskeln und Sentenzen auf eine läppische Weise sich zu zeigen liebte, und den Viele einzig und allein als schön priesen, in sehr treffenden Worten entgegen, (s. Satyric. c. 2. Grandis, et ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine — indem die vollendete Kunst der Natur gleich kommt, sich selbst verbirgt und als Natur erscheint, s. Longin. περὶ ὕψους Sect. 22. u. Plut. Timol. 36, 15 in Bezug auf Homer, vgl. auch Hillebr. l. c. p. 38. — exsurgit u. d. folg., dann auch c. 113 in d. Mitte) und mit ihm stimmt auch Quinktilian überein, der die innige Verbindung der echten Schönheit mit Kraft, Gesundheit und Frische im Körper wie der Rede zum Theil nach Ciceros und der Stoiker Vorgang schön in's Licht setzt, weßhalb Schmuck der Rede zwar nicht fehlen sollte, aber der rechte, der wahrhaft schöne Schmuck sei der, qui sequitur, non qui affectatur, der, welchen Stoff und Gedanke gleichsam von selbst fodern, nicht ein fremdartiger, ihnen aufgedrungener, jene weibische, bunte und geschmückte Beredsamkeit, die die Gedanken, die sie umkleide, nur um alle ihre Würde und Kraft bringe. (s. instit. orat. VIII, prooem. 19., vgl. auch V, 12). In keinem entschiedenen Widerspruche aber wenigstens steht mit diesen Urtheilen die Behauptung, die Aper in dem dialogus de oratoribus c. 21 vertheidigt, daß nur der menschliche Körper und eben so auch nur die Rede schön sei, in der die Adern nicht hervorträten und nicht die einzelen Knochen zu zählen wären, sondern wo ein gesundes und ruhig dahinfließendes Blut die Glieder erfülle und in Muskeln emporschwelle, so daß auch die Sehnen von der Röthe des vom Blute durchsaftigten Fleisches bedeckt würden, und so Anmuth mit der strengen Kraft sich vermähle und ihr damit erst Reiz und Wirksamkeit verschaffe. Auch hier nehmlich wird keineswegs ein fremdartiger, dem Gedanken äußerlicher Schmuck als das Höchste der Beredsamkeit gepriesen, sondern der Gedanke selbst soll sich innerlich zu der gesunden Fülle und Anmuth ausbilden und abrunden, die, sofern sie in Worten sich darstellt, als Schönheit der Rede empfunden wird, wobei indeß allerdings zugegeben werden muß, daß auch auf die äußeren Reize der Darstellung, auf das Blühende, Poetische des Ausdrucks und das, was dem Ohre schmeichelt in der Rede, dabei mehr Gewicht gelegt wird, als nament-

lich Quinktilian nach den erwähnten Stellen darauf legte. Endlich kann nun zu diesen inhaltsvolleren Bestimmungen über das Schöne der Rede noch die abstraktere des Hermogenes hinzugefügt werden, nach dem in der harmonischen Verschmelzung aller, geistigen und sinnlichen, Bestandtheile derselben und in der Klarheit und Bestimmtheit des ethischen Ausdrucks, der in ihr herrsche, die Schönheit der Rede besteht (s. de form. orator. I, c. 20, vgl. noch Ernesti lexic. technol. Gr. rhetor. s. v. κάλλος.) — Zuletzt verdienen nun auch noch zwei Schriften in Kürze berücksichtigt zu werden über eine Kunst, die wir bisher nur von Plato einiger Aufmerksamkeit gewürdigt sahen, die Schriften über die Tanzkunst nehmlich von Lucian und von Libanius, von denen die erste freilich wahrscheinlich nicht mit Recht einem so geistvollen Urheber zugeschrieben wird. Lucian hält eine Vertheidigungs- und Lobrede auf die Tanzkunst, d. i. die Kunst des pantomimischen Tanzes, die die Alten zu so hoher Vollkommenheit ausgebildet hatten. So zeigt der Schriftsteller, wie der Tanzkunst der Vorwurf des Unanständigen und Unsittlichen mit weit minderem Rechte zu machen sei als der Tragödie und Komödie, da diese mit ihren seltsamen Masken und dem ganzen übrigen abenteuerlichen Aufzuge, in dem die Schauspieler hervorzutreten pflegten, die erstere in's Besondere auch mit ihren ihr Leid den Zuhörern vorsingenden Helden und Heroen allerdings in den Fehler des Unziemlichen verfielen, der Aufzug dagegen, in dem die Tänzer auftreten, durchaus bescheiden und anständig sei, während die Unschicklichkeit, wenn es eine sei, daß Weiberrollen durch Männer gegeben würden, wenigstens eben so gut dem Drama als der Tanzkunst eigen wäre. Vorzüge aber habe die Tanzkunst vor dem Drama auch in so fern, daß die Gegenstände, die sie darzustellen vermöge, noch weit mannigfaltiger wären als die, welche das Drama vorführe, und auf eine lebendigere, anschaulichere Weise stelle sie Alles das dar als irgend eine andere Kunst, und nicht bloß das Äußere der Handlungen, die sie darstelle, auch die Gemüthszustände und Bewegungen, aus denen sie hervorgingen, (vgl. Quinct. XI, 3, 66) bringe sie auf das Vollkommenste und doch zugleich immer durch schöne, wohlgefällige, wahrhaft plastische Formen, — denn von dem Übertriebenen und Unschönen wird die Nachahmung des wahren Künstlers, sei es nun ein Tänzer oder ein Schauspieler, sich immer fern zu halten wissen (vgl. Quinct. l. XI, 3, 91. Arist. Poet. 27, 4.) — zur Anschauung. Dieß ist der Hauptinhalt dieses Schriftchens, der hierher gehört. Libanius

dagegen (s. pro saltatione orat. XIX, ed. Morelli T. II, p. 74 u. s. w.) hat es vornehmlich mit der Vertheidigung der Tanzkunst in Betreff ihres sittlichen Werthes zu thun, wo er sich die Sache aber auch gar sehr leicht macht, denn stelle die Tanzkunst auch viele unsittliche Affekte, Neigungen und Handlungen dar, heißt es bei ihm, so wisse sie doch durch Darstellung sittlicher Charaktere und Handlungen dem Einflusse, den dieß üben könnte, immer wieder ein gehöriges Gegengewicht entgegenzustellen. So werde sie denn großen Schaden gewiß nicht stiften können, und dieß sei genug, denn nützen und bessern wolle sie gar nicht, sondern nur erfreuen. Auch könne schon deßhalb die Tanzkunst nicht so gefährlich sein, weil sie ja dem Schauspiel, das man doch ruhig gelten lasse, an Macht über das Gemüth weit nachstehe, indem sie nur durch Gestalt, Haltung und Bewegung, jene hierdurch und zugleich durch die Rede nachahme, die in Geist und Gemüth doch noch ganz anders eindringe als die stumme Bewegung. Die Tanzkunst aber deßhalb etwa zu verwerfen, weil viele Tänzer schlechte Menschen wären, sei ganz thörigt, da dadurch eine Kunst noch nicht schlecht würde, daß manche unter denen, die sie treiben, schlecht wären.

7) Die in dieser Schrift durchgeführte Ansicht, daß bei Plato der Begriff des Kunstideals durchaus nicht zu finden sei, hat noch eine bisher nicht erwähnte Auktorität gegen sich, Creuzer'n nehmlich, der in seiner schon früher angeführten Recension über Thiersch Epochen der bildenden Kunst in den Heidelberger Jahrbüchern Cicero seine Ansicht von einem Ideale, nach dem der Künstler bilde, gradezu von Plato entlehnen läßt. Er stützt sich dabei vornehmlich auf zwei Stellen in Platos Republik, VI, 484 c. u. 501, b. In beiden Stellen wird der Philosoph als Staatsbildner und Lenker des Staats mit dem Maler verglichen, weil ein gleich klares und lebendiges Ur- und Musterbild ihm bei seiner Thätigkeit vor Augen stehe. *Ἦ οὖν δοκοῦσί τι*, heißt es in der ersten Stelle, *τυφλῶν διαφέρειν οἱ τῷ ὄντι τοῦ ὄντος ἑκάστου ἐστερημένοι τῆς γνώσεως καὶ μηδὲν ἐναργὲς ἐν τῇ ψυχῇ ἔχοντες παράδειγμα μηδὲ δυνάμενοι ὥσπερ γραφῆς εἰς τὸ ἀληθέστατον ἀποβλέποντες κἀκεῖσε ἀεὶ ἀναφέροντές τε καὶ θεώμενοι ὡς οἷόν τε ἀκριβέστατα, οὕτω δὴ καὶ τὰ ἐνθάδε νόμιμα καλῶν τε πέρι καὶ δικαίων καὶ ἀγαθῶν τίθεσθαί τε, ἐὰν δέῃ τίθεσθαι, καὶ τὰ κείμενα φυλάττοντες σώζειν.* Hier sagt nun freilich Plato ganz deutlich, daß auch der Maler *εἰς τὸ ἀληθέστατον* blicke während des Malens, und wenn doch bei dem Philosophen

darunter offenbar nichts Anderes als die Ideen verstanden werden kann, so wird ja, scheint es, auch dem Maler auf das Klarste hier eine nach Ideen bildende Thätigkeit beigelegt. Aber wie, konnte denn das Plato wirklich so ohne Weiteres behaupten, daß Maler auf das Urbild der Schönheit, die Idee des Schönen selbst, hinblickend und immer darauf wieder zurückkehrend und es so genau als nur immer möglich betrachtend ihre Werke verfertigten? Verfuhren wirklich die Maler und Bildhauer jener Zeit insgemeinhin so, und ist wohl überhaupt anzunehmen, daß das höchste Urbild der Schönheit irgend einem Maler oder Bildhauer so klar vor Augen stehe, in so festen Zügen in seiner Seele ausgeprägt sei, daß die stete genaue und sorgfältige Betrachtung desselben als das Wesentlichste bei der bildenden Thätigkeit erscheinen könnte? Nur etwa wenn man an einen Kanon, wie den Polyklets, denken wollte, würde man dieß zugeben können, aber würde ein solcher, insoweit er nehmlich nichts als ein Kanon ist, auf den Namen eines ἐναργὲς παράδειγμα Anspruch machen können? Kommt nun noch dazu, daß Plato, wenn er hier unter dem ἀληθέστατον des Malers dasselbe, was für den Philosophen das ἀληθέστατον ist, nehmlich die ewige Idee, verstanden hätte, mit sich selbst dadurch in den allerhärtesten Conflict geriethe, so wird man diese Auslegung, glaube ich, durchaus fallen zu lassen genöthigt. Und warum müßte denn auch das ἀληθέστατον des Malers grade dasselbe sein wie das des Philosophen? Beide haben eben das mit einander gemein, daß sie auf das ἀληθέστατον, das ist das, was für sie das ἀληθέστατον ist, fortwährend hinblicken müssen bei ihrer bildenden Thätigkeit, wenn sie gelingen soll. Was ist aber wohl dieß ἀληθέστατον für den Maler, den Nachahmer nicht der Ideen, wie Plato ausdrücklich behauptet, sondern der sinnlichen Erscheinung oder auch nur der Scheinbilder derselben? Offenbar nichts Anderes als die wirkliche Welt, der lebendige Mensch u. s. w., und nach dem Vorbilde der Wirklichkeit, nach lebendigen Modellen arbeiteten ja auch in der That so gut die großen Maler des Alterthums wie die der neueren Zeit. Und nur bestätigen kann diese Erklärung die andere von Creuzer angeführte Stelle, 500 und 501. Allerdings nehmlich werden auch hier die philosophischen Staatsbildner Maler genannt; aber eben das ist das Eigenthümliche, das Unterscheidende ihres Malens, daß sie οἱ θείῳ παραδείγματι χρώμενοι ζωγράφοι sind, während die gewöhnlichen Maler nach menschlichen Vorbildern bilden.

Mit Unrecht also weist Creuzer dem großen Attischen Weisen eine Lehre zu, die einen ganz anderen, einen weit späteren Ursprung hat, wie denn überhaupt dem Neuplatonischen Systeme der sicher zu nahe tritt, der ihm alle Originalität abspricht und, auf mündliche Geheimlehren Platos hinweisend, es ganz und gar auf Platonische Fundamente gebaut sein läßt (s. neuerdings wieder Creuzer in der Recens. von Heigl Plotini ad Gnosticos liber, 1832, in den Theolog. Studien und Kritiken herausgeg. von Ullmann und Umbreit, Jahrg. 1834, Heft 2, S. 337 — 380. Die Ausgabe des Plotin, die dieser ausgezeichnete Gelehrte im Laufe dieses Jahres hat an's Licht treten lassen, hat leider bei der Behandlung der Lehren Plotin's in dieser Schrift noch nicht benutzt werden können).

8) Daß die nachahmenden Künste durchaus nicht in der Art bei den Alten ein geschlossenes Ganzes bildeten wie bei uns die schönen Künste, wird zwar zum Theil schon aus dem, was bisher gesagt worden ist, klar geworden sein, zu einer recht sicheren Überzeugung jedoch wird uns erst eine möglichst vollständige Übersicht der Ansichten über diesen Punkt führen können. Zunächst aber werden zu diesem Zwecke überhaupt die Eintheilungsgründe, nach denen die Alten die Künste in verschiedene Klassen sonderten, noch genauer untersucht werden müssen, indem sich hieraus am sichersten ergeben wird, in wie weit die mimetischen Künste auf den Rang einer besonderen, in sich geschlossenen Klasse Anspruch machen konnten.

Eine Haupteintheilung der Künste im Alterthume ist die, die schon Aristoteles andeutet, in theoretische, praktische und poetische, sie finden wir bei Quinctilian, bei Galen, der nur noch eine κτητική hinzufügt (s. περὶ συστάσεως ἰατρ. in II. Opp. Hippocr. et Gal. ed. Chartier. Vol. II, p. 191 u. s. w.), sie in verschiedenen Formen bei dem Scholiasten zu Dionysius Thrax, wie bei Maximus Tyrius (dissert. XXXIII, d.), und theoretische und hervorbringende Künste wenigstens werden auch bei Cicero einander entgegengesetzt (s. academ quaest. II, c. 7.). Diese Eintheilung konnte Bedenken erregen wegen des Begriffes der Kunst, zu dem das ποιεῖν als nothwendiges Merkmal gehört (vgl. mit der Aristotelischen Definition auch die von Kleanthes (Quinktil. 2, 17, 41. ars est potestas via, id est, ordine efficiens), die Zeno's (s. Fabricius zu Sext. Empiric. Pyrrh. Hypot. III, 24, 188.): ἕξις δι' ὁδοῦ καὶ μεθόδου ποιοῦσά τι, vgl. auch die Worte dieses Philosophen bei Cicero (de nat. Deor. II, 22): artis maxime pro-

prium creare et gignere (Th. 2, S. 375 u. 376), aber es war ja, wie wir sahen, nichts als eine richtige Auffassung des Begriffs des ποιεῖν nöthig, um dieß Bedenken zu heben, und sehr gut finden wir nun das, was wir über den λόγος ποιητικὸς bei Aristoteles sagten, durch Maximus Tyrius (dissert. XXXIII, d.) ausgedrückt, der die Kunst als λόγος ἐπὶ τέλος ἰὼν bezeichnet. Auch finden wir den Begriff der drei Klassen der Künste, den Aristotetes noch nicht entwickelte, bei Quinktilian wie bei dem erwähnten Scholiasten sehr vollständig und genau erläutert, weßhalb wir diese Bestimmungen auch hier hersetzen zu müssen glauben. Artium aliae positae in inspectione, id est cognitione, et aestimatione rerum, sagt Quinktilian (instit. orat. II, 18), qualis est astrologia, nullum exigens actum, sed ipso rei, cujus studium habet, intellectu contenta, quae θεωρητική vocatur: aliae in agendo, quarum in hoc finis est et ipso actu perficitur, nihilque post actum operis relinquit, quae πρακτική dicitur, qualis est saltatio: aliae in effectu, quae operis, quod oculis subjicitur, consummatione finem accipiunt, quam ποιητικήν appellamus, qualis est pictura, und im Wesentlichen ganz übereinstimmend damit heißt es in den erwähnten Scholien (Schol. zu Dionys. Thrax in Bekker's anecdot. T. 2, 652): ποητικὴ, ἣ ὕλην τινὰ λαβοῦσα κατασκευάζει ἐντέχνως, ὥσπερ ἡ χαλκευτικὴ καὶ σκυτοτομικὴ καὶ ἡ τεκτονική, und weiter unten: ποιητικαὶ δέ εἰσιν, ὅσαι ὕλην ἀδιατύπωτον λαμβάνουσαι ποιοῦσι πρὸς μνήμην τοῦ δημιουργήσαντος, ὥσπερ ἡ χαλκευτική· αὕτη γὰρ λαβοῦσα χαλκὸν ἀποτελεῖ εἶδος πρὸς μνήμην τοῦ δημιουργήσαντος. πρακτικὴ ἡ δι' ὀργάνων καταπραττομένη τινὰ, ὥσπερ ἡ στρατιωτικη, ἡ τις μηχαναῖς τε καὶ ὀργάνοις τοὺς ἐναντίους καταγωνίζεται, eine weniger genügende Bestimmung, statt deren wir aber weiter hin S. 655 eine bessere, mit der Quinktilianischen harmonirende finden: πρακτικαί εἰσιν, ὅσαι μέχρι τοῦ γίνεσθαι ἐρῶνται, ὥσπερ ἡ αὐλητικὴ καὶ ἡ ὀρχηστική· αὗται γὰρ, ὅφ' ὅσον χρόνον πράττονται, ἐπὶ τοσοῦτον καὶ ὁρῶνται. μετὰ γὰρ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὑπάρχουσιν, und: θεωρητικὴ δέ ἐστιν ἡ τὰ πράγματα θεωροῦσα διὰ λιτῆς θεωρίας, ὥσπερ ἡ ἀστρονομία καὶ ἡ φιλοσοφία, wozu denn zuletzt noch ein μικτὸν γένος hinzugefügt wird. Fragen wir uns nun, welcher von diesen drei Klassen die nachahmenden Künste angehören, so werden wir wohl ohne Weiteres eingestehn müssen, daß ohne Auflösung des Bandes, das sie zusammenhält, sie in diese Klassen nicht eingeordnet werden können, denn wenn die bildenden Künste offenbar zu den poetischen

Künsten gehören, eben so auch wohl die Poesie und die Musik als schaffende Kunst, so gehören ja doch die Tanzkunst, die Schauspielkunst, die Musik als darstellende Kunst zu den praktischen Künsten, und auch die Theorien aller dieser Künste sind ja Künste, sind τέχναι, natürlich eben theoretische, so daß die Musik wenigstens eben so gut zu den theoretischen wie zu den praktischen, eben so gut zu den praktischen wie zu den poetischen Künsten gerechnet werden kann.

Eben so wenig aber läßt die mimetische Kunst als ein Ganzes einer von den beiden Klassen sich mit Sicherheit subsumiren, die nach dem Mehr oder Minder festen und bestimmten Erkennens, das den Künsten zur Grundlage diene, die Alten, unter ihnen schon Plato, wie wir sahen (Th. 1, S. 56), dann vornehmlich Cicero und Galenus, feststellten. Das freilich sehen wir, daß die Poesie und das, was Poesie ist in allen den Künsten der Nachahmung, im entschiedenen Gegensatze steht gegen die Künste, die ganz auf Berechnung, auf feste Regeln und Normen sich gründen, denn dasselbe, was von der Weissagung Cicero sagt, daß sie zum großen Theile nicht auf Kunst, Überlegung und Berechnung beruhe, sondern sie in einer concitatio animi soluta und in einem motus liber ihren Grund habe (de divinat. 1, 2, 4 u. 18, 34.), gilt ja nach der Ansicht der Alten auch von der Poesie, in der die freie Thätigkeit des erfindenden Geistes, nicht Regel und Schule, immer von ihnen als das Wesentliche betrachtet worden ist (man denke nur an Petrons: nondum umbraticus doctor ingenia deleverat u. s. w.), ja selbst von der Kunst des Schauspielers gilt es, denn auch bei diesem läßt Cicero ein gelungenes Spiel aus einer höheren Aufregung der Seele hervorgehn. (s. Cic. de orat. 2, 47. quae si ille histrio tamen recte agere sine dolore non poterat, quid? Pacuvium putatis in scribendo leni animo et remisso fuisse? vgl. auch über die dichterische Begeisterung noch Longin frg. VII, ed. Weiske u. Ovid Fast. VI, 5, und über das Freie und Ungebundene in der Thätigkeit des Dichters, namentlich im Vergleich mit der des Historikers, den freilich absichtlich übertreibenden Lucian de hist. conscrib. 14. 15 u. s. w.) Dagegen ist aber auch wieder in allen nachahmenden Künsten sehr viel, was ganz auf feste Regeln zurückzuführen ist, enthalten, und zugegeben auch, daß sie, wenn man a potiori die Benennung wählt, alle in die Klasse der artes opinabiles, der τέχναι στοχαστικαί gehören werden, wie, gehören nicht auch noch viele andere Künste, gehören nicht die meisten Künste mit ihnen in diese Klasse, so daß ich ihrem eigen=

thümlichen Wesen wenigstens durch dieses Merkmal noch sehr wenig nahe komme? Gewiß ist dieß der Fall, zumal wenn man mit Cicero die conjectura, auf welcher sie beruhen sollen, nicht als ein leeres, schwankendes Vermuthen, sondern als ein auf reife Erfahrung gegründetes, analogisches Verfahren auffaßt, (s. Cic. de divinat. 1, 14, 25: est ab omni aeternitate repetita (conjectura), in qua quum paene innumerabiles res eodem modo evenirent, et iisdem signis antegressis ars est effecta, eadem saepe animadvertendo et notando etc.) von dem man dann mit vollem Rechte behaupten kann, daß es nonnumquam fallit, sed tamen ad veritatem saepissime dirigit, wovon die Arzneikunst Cicero als Beispiel anführt. Theilen wir dagegen mit Galen (περὶ συστάσ. ἰατρικ.) nach etwas verändertem Eintheilungsgrunde die Künste in solche ein, welche durch sich selbst ihr Ziel zu erreichen gewiß sind, und solche, deren Erfolg von Zufälligkeiten abhängt — das Letztere sei bei der Redekunst, der Arzneikunst, der Kunst der Schifffahrt der Fall, behauptet Galen, aber gut erschüttert diese ganze Eintheilung Quinktilian inst. orat. II, 17, 26, — so wird freilich die zweite Klasse, in die die mimetischen Künste doch immer auch dann wohl noch gehören müßten, etwas weniger umfangreich sein, aber doch jedenfalls auch noch sehr verschiedenartige Künste in sich befassen, und der Begriffseinheit der mimetischen Kunst würden wir uns auch damit noch sehr wenig genährt haben.

Wir wenden uns nun zu einer dritten Eintheilung der Künste, — der gewichtigsten unter allen — der Eintheilung in freie, eines wahrhaft freien Menschen würdige, (artes liberales, ingenuae, auch ἐγκύκλιοι, s. vornehmlich Beck examen caus. S. 1 u. s. w.) und in banausische, des frei und edelgebornen unwürdige Künste. Ihre Bedeutung haben wir schon bei Aristoteles kennen gelernt; von der Allgemeinheit aber ihrer Geltung im Alterthume wollen wir uns jetzt noch in Kürze überzeugen. Plato stellt im Symposion (203) den βάναυσος als den περὶ τέχνας ἢ χειρουργίας σοφός dem δαιμόνιος ἀνήρ, dem, der in Sachen der Religion, περὶ τὰς θυσίας καὶ τὰς ἐπῳδάς, τελετὰς καὶ μαντείας, einsichtig und erfahren ist, entgegen, eine Eintheilung der Künste aber in banausische und nicht banausiche finden wir bei ihm noch nicht, und wenn Hillebrandt sagt, (l. c. S. 23) ad artem proprie dictam Plato referre videtur τὸ δαιμόνιον εἶναι, so sieht man durchaus nicht, worauf er diese Behauptung gründet, indem man nur etwa soviel, daß den Dichter wegen seiner Verwandtschaft mit dem

Wahrsager Plato nicht werde zu den *βάναυσοι* gerechnet haben, zugeben könnte. Bestimmter äußert sich Xenophon über die banausischen Künste (Oekonom. 4, 2); nach ihm sind banausisch die Künste, die *τὰ σώματα τῶν τε ἐργαζομένων καὶ τῶν ἐπιμελομένων καταλυμαίνονται, ἀναγκάζουσαι καθῆσθαι καὶ σκιατραφεῖσθαι, ἔνιαι δὲ καὶ πρὸς πῦρ ἡμερεύειν,* welches denn zur Folge habe, daß mit den Körpern auch die Seelen unkräftiger würden, wozu noch komme, daß solche Künste den, der sie treibe, auch ganz um den freien Gebrauch seiner Zeit brächten, so daß er für seine Freunde und für den Staat nicht mehr so, wie es sich zieme, Sorge tragen könne.

Wie nun aber steht es in dieser Hinsicht mit den mimetischen Künsten, das ist die Frage, die wir hier zu beantworten haben, sind sie banausische Künste oder nicht banausische, oder wenn sie nicht alle zu einer Ordnung gehören, welche von ihnen gehören zu der einen, welche zu der anderen Klasse? Nun steht es von einer unter den nachahmenden Künsten wenigstens gleich auf das Entschiedenste fest, daß sie nicht zu den banausischen Künsten zu zählen ist, obwohl die, welche sie betreiben, immer noch zu den banausischen Künstlern gerechnet werden können, dann nehmlich, wenn sie sie nicht auf die rechte Art, nicht in dem rechten Maße betreiben, s. Th. 2, S. 80 u. s. w., von der Musik nehmlich, die ja eins der vornehmsten Bildungsmittel der gesammten freigebornen Jugend des griechischen Volkes war, und die allgemeinste Verehrung genoß, (vgl. besonders Quinktil. inst. I, 10 u. Cic. Tusc. disp. 1, 2, der zugleich zeigt, daß dieß bei den Römern weniger der Fall war); weßhalb denn auch alle, die die nichtbanausischen Künste aufzählen, der Musik mit unter ihnen Erwähnung thun. (s. Schol. zu Dionys. Thrax bei Bekker, citirt Th. 2, 189. Philo bei Beck examen causarum u. s. w., S. 25, wo zur *ἐγκύκλιος παιδεία,* der *θεραπαινὶς τῆς φρονήσεως*, Grammatik, Geometrie und Musik gerechnet werden, Cic. de orat. III, 32 u. der dialogus de orat. 30 u. 31, wo dieselben als ingenuae artes erwähnt werden, auch Menander de encomiis ed. Heeren, p. 96, wo unter die *ἐπιστῆμαι εὐδόκιμοι,* die *κατ' ἐπιστήμην ἐπιτηδεύσεις*, was aber nach Aristoteles alle wahren Künste sind (s. Metaph. 1, 1 u. Cic. de orat. II, 7.), neben der Astrologie, Geometrie, Grammatik und Philosophie ebenfalls die Musik gerechnet wird). Unter der Musik aber wird bekanntlich meist auch die Poesie, wenigstens die lyrische, mitverstanden, die überdieß auch schon deßhalb, weil sie von allen Künsten am

meisten auf rein geistiger Thätigkeit beruht, nicht leicht jemand zu den banausischen Künsten rechnen konnte (s. besonders auch dialog. de orat. 10, wo die Beschäftigung mit der Dichtkunst entschieden der mit allen anderen Künsten vorgezogen, nur im Vergleich mit der Beredsamkeit für eine minder würdige und gewichtige erklärt wird, dann Cicero in der angeführten Stelle de oratore, wo wenigstens die cognitio poetarum mit zu den ingenuae artes gezählt wird). Zweifelhafter dagegen war man in Bezug auf die bildenden Künste, zu welcher Klasse man sie rechnen sollte, da körperliche Arbeit, zum Theil schwere körperliche Arbeit und eine sitzende Lebensart hier zum Betriebe der Kunst weit unenbehrlicher erschienen. Nach Plinius zwar wurde durch Pamphilus bewirkt, daß bei den Griechen die Malerei mit unter die artes liberales und zwar unter die angesehenste Klasse derselben, gerechnet wurde, (H. N. 35, 36, 8), und auch bei den Römern scheint sie in späteren Zeiten wenigstens eine geehrte Kunst gewesen zu sein, wie schon die Privilegien, die den Malern zu Theil wurden, beweisen können (s. Böttiger Ideen zur Archäologie der Malerei Th. 1, S. 152). Dagegen wird, Senekas Urtheil ungerechnet (ep. 88, s. Th. 2, S. 188) in Lucians Somnium die bildende Kunst, die Kunst des Bildhauers wenigstens, ohne weiteres als banausische Kunst behandelt (s. besonders die Worte der *Παιδεία*, p. 13: *εἰ δὲ καὶ Φειδίας καὶ Πολύκλειτος γένοιο, καὶ θαυμαστὰ πολλὰ ἐξεργάσαιο, τὴν μὲν τέχνην πάντες ἐπαινέσονται, οὐκ ἔστι δὲ ὅστις τῶν ἰδόντων, εἰ νοῦν ἔχοι, εὔξαιτ᾽ ἂν σοὶ ὅμοιος γενέσθαι. οἷος γὰρ ἂν ᾖς, βάναυσος καὶ χειρῶναξ καὶ ἀποχειροβίωτος νομισθήσῃ.*), und Cicero stellt die opifices insgesammt den viri optimis studiis excellentes, unter die er auch die Dichter zählt, entschieden entgegen (orat. ad Brut. c. 2), wie er auch sonst, namentlich in den Verrinen, als guter Römer eine gewisse Geringschätzung gegen die bildenden Künste zum Wenigsten vorgeben zu müssen glaubt, und de officiis I, 43 es wenigstens unentschieden läßt, ob Maler und Bildhauer von den opifices, deren Künste nicht liberales, sondern sordidae wären, wie die Architecten, gesondert werden sollen. Noch weniger aber war man im Alterthume geneigt, die Kunst des Schauspielers als eine sehr hohe und würdige Kunst gelten zu lassen, (s. Aristot. Rhet. III, 2. Lucian de saltat. 27.); über die sittliche Verderbtheit namentlich des Schauspielerstandes (der *τεχνῖται περὶ Διόνυσον*, über die Grysar zu vergleichen ist, de Graec. trag. p. 28) klagte schon Aristoteles (Probl. Sect. 30, 10.), und wie geringe

Achtung man im Allgemeinen ihnen zollte, wie hart und schimpflich sie, namentlich bei den Römern behandelt wurden, ist allgemein bekannt (s. bss. Cic. de republ. IV, 10, 3. auch Lucian apolog. pro merced. conductis 3). Auch diese Eintheilung also, die überdieß ja auch an und für sich immer etwas Schwankendes hat, weil doch immer weit mehr als die Natur einer Kunst selbst die Art wie sie betrieben wird, ob unentgeltlich oder nicht u. dgl. (s. z. B. Plut. Cimon c. 4, auch Quinktil. XII, 7, 8), entscheidet, konnte nicht dazu dienen, den mimetischen Künsten die Einheit des Begriffes in den Vorstellungen des Alterthums zu sichern, die ihnen hätte gesichert sein müssen, wenn eine tieferdringende Kunsttheorie bei den Alten sich hätte ausbilden sollen. Und wenn nun überhaupt der einzige, der die mimetischen Künste als solche, als ein in sich geschlossenes Ganzes, in einen ganz klaren Gegensatz gegen die übrigen Künste stellt, Plato ist, der sie Bilder der Wirklichkeit entwerfen läßt, während die übrigen Künste selbst etwas Reelles und Wirkliches, etwas unmittelbar in die Wirklichkeit des Lebens Eingreifendes zu leisten und zu produciren strebten, — denn Aristoteles deutet dieß Verhältniß nur hie und da an, s. bss. phys. auscultt. II, 8, 5 — dieser aber selbst auch auch wieder fremdartige Künste, die Sophistik und Rhetorik, sich zu den Künsten der Nachahmung hereindrängen läßt (s. Th. 1, S. 30 u. 31.), wen sollte es da noch befremden, daß die Kunsttheorie zu einer echten Philosophie der Kunst auch nicht bei einem unter den Alten sich hat gestalten wollen.

9) Daß die Alten das Sittliche weit entschiedener als wir es gewohnt sind, dem Begriffe der Schönheit subordinirten, muß aus dem, was namentlich über Platos, Aristoteles und der Stoiker Ansichten vom Schönen mitgetheilt worden ist, wozu auch noch Hillebrand aesth. lit. ant. S. 10. verglichen werden kann, hinreichend klar geworden sein; daß aber auch sonst das Schöne über die Gränzen der Künste, die wir vorzugsweise die schönen nennen, bei ihnen, namentlich bei den Griechen, weit hinausreichte, daß der Sinn für das Schöne in ihrem ganzen Leben, in ihrer gesammten Thätigkeit sich ganz anders bethätigte als dieß bei uns der Fall ist, kann als eine vollkommen sichergestellte Wahrheit betrachtet werden, und Stellen, wie bei Lucian im Charidemus (c. 25) „καὶ σχεδὸν εἴ τις ἑκάστην ἐξετάζειν βούλεται τῶν τεχνῶν, εὑρήσει πάσας ἐς τὸ κάλλος ὁρώσας καὶ τούτου τυγχάνειν τοῦ παντὸς τιθεμένους" wie kurz vorher: „σχεδὸν δ', ὡς εἰπεῖν, πάντων τῶν ἐν ἀνθρώποις, πραγμάτων ὥσπερ

κοινὸν παράδειγμα τὸ κάλλος ἐστὶ κ. τ. λ." (vgl. auch Th. 1, S. 56), sprechen eben nur in Worten aus, was das Wirken und Handeln des Alterthums noch unzweideutiger zu erkennen gibt. Eben deßhalb aber konnten natürlich die Alten nicht einzelen Arten der Thätigkeit ausschließlich das Prädikat des Schönen zuerkennen, was eine Beeinträchtigung aller anderen gewesen wäre.

10) Die Hauptansichten der Alten über die Komödie sind bereits in der im Texte gegebenen Darstellung enthalten, der Vollständigkeit wegen jedoch soll hier auch das minder Bedeutende und Eigenthümliche, was in dieß Gebiet gehört, noch berücksichtigt werden. Um so sicherer werden wir uns überzeugen, daß in der That die höhere Ansicht des Komischen den Alten fehlte, das ist nie zu klarem Bewußtsein heraustrat, und daß das tiefste Wort sonach, das im Alterthume über das Wesen und den Zweck komischer Darstellungen gesprochen worden ist, immer das Platonische bleibt in den Gesetzen, von dem Th. 1, S. 106 u. 233 u. 34 gehandelt worden ist.

Begriffsbestimmungen der Komödie finden wir im Alterthume, außer der Aristotelischen (s. Th. 2, S. 126), noch bei Grammatikern, namentlich bei Diomedes (Putsch. p. 485) und in der den Ausgaben des Terenz in der Regel vorgedruckten, gewöhnlich dem Donat zugeschriebenen Abhandlung de comoedia, die griechische: *κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν καὶ πολιτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή*, eine Definition, die mit der Aristotelischen, obwohl diese doch wahrscheinlich nur unvollständig auf uns gekommen ist, keinen Vergleich aushält. Auf den Namen einer Definition kann wohl keinen Anspruch machen der bekannte Ausspruch Ciceros: comoediam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis, (s. de republ. ed. Nobbe, IV, 11) obwohl das Wesen der neueren Komödie sehr gut, namentlich durch die zweite Bestimmung bezeichnet ist. (vgl. die Äußerung des Antiphanes gegen Alexander, die Lykophron in seiner Schrift über die Komödie berichtete, s. Athen. 13, 555, a. Da nehmlich der König an den Komödien des Dichters kein Gefallen finden wollte, erwiederte dieser: *δεῖ γὰρ τὸν ταῦτ' ἀποδεχόμενον ἀπὸ συμβόλων τε πολλάκις δεδειπνηκέναι καὶ περὶ ἑταίρας πλεονάκις καὶ εἰληφέναι καὶ δεδωκέναι πληγάς*, dann auch das Bekannte: *ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο*, s. bei Jacobs vermischte Schr. Th. 4, S. 362). Nicht viel weiter, wenigstens durchaus nicht über Aristoteles hinaus, bringt uns auch das, was bei Diomedes der gegebenen Definition zur Erläuterung

beigefügt wird: comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur duces, heroes, reges, in comoedia humiles atque privatae personae, in illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus. Deinde quod in illa frequenter et paene semper laetis rebus exitus tristes et liberorum fortunarumque in pejus agnitio, in hac tristibus laetiora succedunt. Mehr sagt dagegen Hermogenes (*περὶ μεθοδ. δειν.* 35.), wenn er als die Elemente, in denen sich die Komödie bewege, *πικρά* und *γελοῖα* bestimmt, jenes nehmlich, das Strenge und Herbe, die ernsten und bitteren Lehren, die in der echten Komödie als ihr innerster Kern enthalten wären, diene dazu den Menschen zu Verstande zu bringen, zu Maß und Ordnung zurückzuführen (*σωφρονίζειν*), dieß ihn zugleich auch zu erheitern und wieder zu beruhigen (*παραμυθεῖσθαι*). Vgl. auch Dionys. Halic. ars rhetor. 11. *ἡ γάρ τοι κωμῳδία αὐτὴ τὸ γελοῖον προστησαμένη φιλοσοφεῖ.*

So unvollständige und mangelhafte Bestimmungen nun über das Wesen der Komödie mußten natürlich auch Unsicherheit im Urtheile über den Werth derselben zur Folge haben. Namentlich scheinen mit der alten, der Aristophanischen Komödie die die meisten unter den Alten sich wenig anzufangen gewußt zu haben. Schon Aristoteles scheint nicht günstig gegen sie gestimmt gewesen zu sein. In der einen Stelle wenigstens, wo er ihrer Erwähnung thut (ethic. Nicom. IV, 9, 6), zieht er die neuere Komödie wegen ihrer Anständigkeit — sie nehmlich suche das Lächerliche nicht in obscönen Reden, sondern im Sinne und Gedanken — der alten entschieden vor. Ciceros und Horazens günstigere Urtheile (nur in Bezug auf die alte römische Komödie differiren sie ja) sind bereits berücksichtigt worden, s. Th. 2, S. 278, hinzuzufügen ist auch Quinktil. inst. orat. l. X, c. 1, 65, wo sie insectandis vitiis praecipua genannt wird; vgl. auch Toup zu Longin *περὶ ὕψους* 34, 2 und Linge de Plauto properante ad exemplar Epicharmi, Schulprogr. Ratibor 1827, S. 5; eine tiefere Auffassung aber des Wesens der alten Komödie verräth sich auch bei diesen Schriftstellern nirgends, und auch Lucians Rechtfertigung derselben wegen der Spottlust, die sie auch das Heiligste nicht verschonen ließ (s. piscat. 14, *οἶδα γὰρ ὡς οὐκ ἄν τι ὑπὸ σκώμματος χεῖρον γένοιτο, ἀλλὰ τοὐναντίον ὅπερ ἂν ᾖ καλόν, ὥσπερ τὸ χρυσίον, ἀποσπώμενον τοῖς κόμμασι, λαμπρότερον ἀποστίλβει καὶ φανερώτερον γίνεται*), läßt noch gar manches Bedenken ungelöst zurück (vgl. nur Wieland in seiner Übersetzung Lucians Th.

1, S. 415. Anm.). Ein entschiedener Feind dagegen der alten Komödie war Plutarch; nicht nur in der *σύγκρισις* nehmlich *Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου*, sondern auch sonst, quaest. sympos. l. VII, quaest. VIII, wird sie von ihm angegriffen. In der Vergleichung des Aristophanes mit Menander ist nach der uns erhaltenen Epitome derselben Folgendes die Summe des gegen Aristophanes ausgesprochenen Tadels: nur für ausschweifende einerseits und für bösartige und verläumdungssüchtige Menschen anderseits habe Aristophanes geschrieben, indem jenen die Zoten und Obscönitäten gefielen, mit denen seine Komödien überfüllt wären, diesen die Bitterkeit und Schmähsucht, die er in Schilderung der Menschen zeigte; alle Charaktere nehmlich würden von ihrer schlimmsten Seite von ihm aufgefaßt und so erschienen sie ganz verzerrt und karicirt in seiner Darstellung (*ἀμέλει καὶ τὰ μεμιμημένα πρὸς τὸ χεῖρον μεμίμηται· τὸ γὰρ πανοῦργον οὐ πολιτικὸν, ἀλλὰ κακόηθες· καὶ τὸ ἄγροικον οὐκ ἀφελὲς, ἀλλ' ἠλίθιον· καὶ τὸ γελοῖον οὐ παιγνιῶδες, ἀλλὰ καταγέλαστον, καὶ τὸ ἐρωτικὸν οὐχ ἱλαρὸν, ἀλλ' ἀκόλαστον*). Daher sei denn auch sein Witz einestheils bitter, beißend und rauh, anderntheils plump, bäurisch und gemein, (man vgl. dagegen Platos bekanntes Epigramm und Platonius *περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν*, wo es von Aristophanes im Gegensatze gegen Kratinus heißt, *ἐπιτρέχειν τὴν χάριν τοῖς σκώμμασιν ποιεῖ*); seiner ganzen Darstellung aber, die überdieß besonders in Spielereien wie gehäuften und frostigen Anthithesen, Homöoptoten und Paronymien sich gefiele, mangele alle Einheit und Haltung, indem man die verschiedenartigsten Redetöne, das Tragische und das Komische, das Würdige und das Gemeine, eine dunkle räthselhafte Sprache und die allgemeingangbare und vulgäre, Pomp und Erhabenheit und gemeines, ekelerregendes Gewäsch unmittelbar aufeinander, ohne daß vermittelnde Übergänge die Kontraste milderten, vernehme, wobei — das sei das Schlimmste von Allem — nicht etwa durch den Charakter der redenden Personen, sondern lediglich durch die Laune und Willkühr des Dichters der jedesmal anzuschlagende Ton bestimmt werde. Sind nun dieß die Fehler und Mängel des Aristophanes, so ist grade das Gegentheil von ihm Menander, denn in Allem, worin jener fehlt und tadelnswerth ist, ist Menander groß und bewundernswerth, — dieß ist die Summa dieser fürwahr recht unbefangenen Vergleichung beider Dichter. Ganz ähnlich nun, wenn auch nicht ganz so hart in Bezug auf Aristophanes, lautet auch das in den Quaestiones symposiacae über beide

Dichter ausgesprochene Urtheil. Aristophanes Komödien werden hier für eine unpassende Unterhaltung bei Gastmälern erklärt wegen der Ungleichheit ihres Tones, des herben Ernstes der Parabasen und der Überfüllung mit Possenreißerei, unschicklichen und unzüchtigen Worten in den übrigen Theilen, endlich auch wegen der Dunkelheit vieler Ausdrücke und Anspielungen, wogegen die Komödien des Menander die harmonische Mischung von Ernst und Scherz, wodurch sie gleichviel Nutzen wie Ergetzung hervorbrächten, der Reichthum an guten und einfachwahren Sentenzen und die Anmuth, mit der der Dichter alles Herbe und Rauhe zu mildern und zu versüßen wisse, zur Vorlesung bei Gastmälern ganz vorzüglich geeignet mache. Und auch die Behandlung der Liebe durch den Dichter wird hier gelobt, indem bei Jungfrauen die Verführung dann eine Heirath wieder gut mache, bei Hetärenliebe aber entweder, wenn sie frech und unverschämt wären, dazwischen eingestreute Schilderungen der Reue und des Unbehagens des verliebten Jünglings dem schlimmen Elemente das Gegengewicht hielten, oder, wenn sie gut wären und wirkliche Gegenliebe empfänden, auch auf irgend eine Weise ein anständiger Ausgang des Liebeshandels durch den Dichter herbeigeführt würde, ein Urtheil, das dem Ciceros über die Liebeshändel der Komödie, zum Theil auch der Tragödie, schnurstraks zuwiderläuft (s. Tuscul. quaest. IV, 32). Ein noch sichereres Urtheil freilich würden wir über die Ansicht der Alten von der Bestimmung und dem Werthe der Komödie fällen können, wenn alle die Schriften über die Komödie, die das Alterthum kannte, — außer den schon genannten die des Sosibius aus Sparta, s. Schöll Gesch. der gr. Literatur, Th. 2, S. 114, des Eratosthenes, des Antiochus (über die mittlere Komödie, s. Grodbek initia hist. Gr. lit. 1, p. 167), und zum Theil mochten wohl auch die allgemeinen Werke *περὶ ποιητῶν* von Lobon, (s. Diog. L. I, 10, 112), von Glaucus aus Rhegium, das Andere dem Redner Antiphon zuschrieben, s. Ps. Plut. vitae dec. orat. *ά*., unter den Römern von Varro und von Volcatius Sedigitus, s. Gell. N. A. 1, 24 u. 15, 24, manches hierher Gehörige enthalten, — uns noch erhalten wären.

Nachträge.

Zu Th. 1, S. 20, Z. 20. vgl. Schleiermachers literarischer Nachlaß, Reden und Abhandl. 1835, S. 305, wo es heißt: „wenn gleich die Alten voll Bewunderung sind über die Sprache des Demokrit, so ist es doch kaum möglich ihm theoretische Werke beizulegen wie einige von den folgenden, nehmlich *περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίης, περὶ ποιήσεως, περὶ εὐφώνων καὶ δυςφώνων γραμμάτων, περὶ Ὁμήρου ὀρθοεπείης ἢ γλωσσέων.*" Von allen diesen, meint Schleiermacher wohl mit Recht, könne nur etwa die Schrift *περὶ ποιήσεως* Demokrit wirklich angehören, worauf er seine Theorie von Erregung der Phantasie durch die Idole könne angewendet haben.

— S. 22, a vgl. Spengel *συναγωγὴ τεχνῶν*, p. 59.

— — 132, a. am Schlusse füge hinzu: die Verkehrtheit aber, die darin liegt, wenn der, den wirkliche Übel und Gräuel unberührt lassen, ein Bild derselben, wie es der Dichter vorführt, seine Seele in heftige Bewegung versetzen läßt, tadelt auch der Redner Andocides an den Athenern, s. Spengel *συναγωγὴ τεχνῶν*, p. 20.

— — 142, c. *Χρυσόν* statt *χορόν* schlägt schon Skaliger vor, s. N. Jahrb. f. Phil. u. Päd. Supplb. 1, S. 223, Nachricht über Spanheims handschr. Adv. zu Äschylus, von Haupt. Zu vgl. ist hier auch Hermann de choro Eumen. Aesch. dissert. II, Opusc. Vol. II, p. 158.

— — 149. Anm. Eine Parodie des Euripides in Bezug auf die sophistischen Beschönigungen schlechter Handlungen, die sich so häufig bei ihm finden, scheint auch in dem Fragmente einer unbekannten Aristophanischen Komödie enthalten zu sein, wo ein Vater zu seinem

Kinde sagt: „ἄκων κτενῶ σε, τέκνον" und dieß naiv antwortet „ἐπὶ Παλλαδίῳ τἀρ'" (dem Gerichtshofe wegen unvorsetzlichen Todschlages), ὦ πάτερ, δώσεις δίκην (frg. incerta bei Dindorf S. 214). Im Alkmäon nehmlich war, wie Aristoteles uns lehrt (Ethik Nic. III, 1), Alkmäons Muttermord mit der Nothwendigkeit der That entschuldigt worden, er sei dazu gezwungen worden durch den Befehl des Vaters, den er nicht habe betrüben wollen, seine That sei eine unfreiwillige gewesen. Dagegen bemerkt sehr richtig der Philosoph, daß es Dinge gebe, zu denen man sich nicht dürfe zwingen lassen, indem man lieber sterben und das Ärgste erdulden müsse als solche Thaten verüben, und gewiß von derselben Überzeugung durchdrungen macht der Dichter solche Entschuldigungsgründe lächerlich, indem er gar schon vor der That, wo ein unmittelbarer physischer Zwang überhaupt noch gar nicht eingetreten sein konnte, einen Vater so gegen sein Kind seine, wie man sieht, auch ganz ruhig überlegte That entschuldigen läßt, worauf ihm denn dieß auch, wie natürlich, ganz offen zu erkennen gibt, wie wenig es auf solche Entschuldigungsgründe geben könne.

Zu S. 168, Z. 19. In Bezug auf das ἥκει καὶ κατέρχεται des Äschylus sagt Lobeck Soph. Ajax ed. sec. p. 137, „otiosa geminatio est ἥκει καὶ κατέρχεται Luc. Philop. §. 28, sumtum illud ab Aeschylo, quems Aristophanes jlocalariter, serio et studiose Gellius defendit XIII, 24, 7." Aber ich glaube, daß in der scherzhaften Rechtfertigung bei Aristophanes mehr wahrer Ernst und Gehalt liegt als in der ernsthaften bei Gellius. Mit Recht erinnert übrigens Klausen, daß Orestes selbst wie einen Vertriebenen sich betrachtete und auch recht wohl betrachten konnte, wenn er auch ein Exulant im eigentlichen Sinne des Wortes nicht gewesen war, s. dessen Ausg. der Choeph. p. 85 (bibl. Gr. A. Vol. VII).

— — 176, Z. 6 ist als Anm. beizufügen: Ganz etwas Anderes freilich ist es, wenn bei Sophokles Ajax im Schmerze der Verzweifelung und mit dem dieser eigenthümlichen herzzerreißenden Witze in seinem Namen schon ein unglückseliges Omen seiner Schicksale sieht, vgl. Lobeck u. Hermann zu Ajax V. 425.

Zu S. 199. Z. 15. Daß Morsimus und Melanthius Brüder gewesen, geht aus der angeführten Stelle des Friedens nicht hervor, und entschieden geläugnet wird es von den Scholiasten, s. Elmsley ad Eurip. Med. 96. ed. Lips. 1822, p. 88.

— — 215, Z. 5 von unten ist als Anm. hinzuzufügen: Über den *καιρός* hatte übrigens schon Gorgias geschrieben, s. Dionys. Halicarn. de comp. verb. c. 12.

— — 224 (begründ. Anm. 4). Gegen die hier von mir gegebene Erklärung der Stelle des Plutarch erklärt sich Bernhardy in der beurtheilenden Anzeige dieser Schrift, Berl. Jahrb. Nr. 47. Sept. 1834, S. 399. Von einem dreifachen Style des Tragikers wisse Plutarch nichts, sondern er lasse ihn nur erzählen, er habe sich erstlich wie im Sprunge leicht und ohne Gefährdung über des Äschylus Schwulst hinweggesetzt, dann dessen Herbheit und Mühseligkeit verbannt, drittens einen ethischen Redeton aufgenommen. Hier fällt erstens die von dem Rec. gegebene Erklärung von *διαπαίζειν* auf und muß als unbegründet zurückgewiesen werden, während *διαπαίζειν ὄγκον* in dem von mir angenommenen Sinne dem *διαπαίζειν παιδιάν* (vgl. Plato de legg. VI, 769, a, citirt in Steph. Thes. Vol. II, fasc. 4 der n. Pariser Ausg. s. h. v.) analog ist. Dann zeigt ja doch der Nachsatz „*οὕτως οἱ φιλοσοφοῦντες*" u. s. w. ganz klar, daß von einem Fortschreiten, von einem Übergange von einer schlechteren Manier zu einer besseren hier die Rede ist, und durch das *εἶτα* und *τρίτον ἤδη* werden doch verschiedene Entwickelungsperioden auf das Deutlichste bezeichnet. Und dieselbe Ansicht, daß nehmlich verschiedene Kunststyle in der Tragödie des Sophokles sich unterscheiden lassen, hegte ja auch Polemo, s. die S. 132 von mir angeführte Stelle bei Diogenes. Einen exegetischen Irrthum also hat mir der Recensent nicht nachgewiesen; daß aber die Untersuchung, ob sich in den vorhandenen Tragödien des großen Dichters diese verschiedenen Kunststyle nachweisen lassen, nicht ohne Interesse sei, hoffe ich nächstens an einem anderen Orte darzuthun.

— — 264 (Anm. 60). Andere Erklärungen jenes merkwürdigen *ἰαυοῖ* bei Aristophanes, von dem in unseren Persern keine Spur sich findet, geben einerseits Ja-

cobs vermischte Schriften B. 5, VII. über die Perser des Äschylus, S. 563 u. s. w. und Welker Äschyleische Trilogie, S. 406, dann auch Hermann de Aesch. Pers. Opusc. Vol. II, p. 97 und Näke, Winterprogr. 18 32/33. Keine von diesen Erklärungen ist vollkommen befriedigend, was hier indeß unmöglich mit der nothwendigen Ausführlichkeit dargethan werden kann.

Zu S. 274 (Anm. 68) kann noch hinzugefügt werden: Auch der Tadel, der die Euripideischen Chorgesänge trifft, der Tadel des Weichlichen und Zerflossenen ihrer Rhythmen und Sangesweisen, wird bis in's Einzelnste hinein von Aristophanes durchgeführt. So gehört dahin auch die Rüge der allzuhäufigen und übertriebnen Zerdehnung einer Sylbe im Gesange, das *εἰειειειειλίσσετε* Frösche 1349. 1390 f. Hermann de metr. mensura rhythm. Opusc. Vol. II, p. 112 u. s. w. und das *ἂν ἄνομα πάθεα* Thesmoph. 1030, f. Th. Bergk in der Rec. von Dindorfs poet. scen. Gr. Zeitschr. für Alterthumswissensch. Jan. 1836, S. 52 u. s. w.

— Th. 2, S. 85 — 94 ist vornehmlich „Chr. H. Weisse de Platonis et Aristotelis in constituendis summis philosophiae principiis comment. Lips. 1828." zu vergleichen, eine sehr scharfsinnige und in die Tiefe gehende Behandlung des Gegenstandes.

— S. 116, wie auch zu S. 1—24, kann nun auch die Dissertation von W. Abeken, Götting. 1836, de *μιμήσεως* apud Platonem et Aristotelem notione, S. 49 verglichen werden. Nur glaube ich durch meine Auseinandersetzung gezeigt zu haben, daß die Individualität den poetischen Charakteren von Aristoteles durchaus nicht abgesprochen werden sollte und die Worte Abekens „est enim hoc, quo, quidquid proponit poeta, fit *παράδειγμα*: neque melius *παραδείγματος* notionem explicare possumus, quam poetam dicentes omnes suas personas ita proponere, ut complectantur quae sint totius cujusdam generis quasi natura communia" kann ich daher nicht als richtig gelten lassen. Raumers Erklärung dieser Stelle kenne ich nicht durch eigne Ansicht, da ich die Abhandlung, in der sie enthalten ist, leider nicht habe erlangen können; wenn er indeß nach Abeken mit Creuzer Aristoteles Bestimmungen nur auf die unvollkommene Geschichtschreibung anwend-

bar findet, wird hierin vielleicht meine Darstellung auch seine Ansicht modificiren können. Widersprechen würde der von mir gegebnen Erklärung, was Aristoteles gleich darauf von der Freiheit der Poesie, namenlich der Komödie, im Namengeben sagt, wenn man unter den Namen der Komödie mit Lessing nur charakteristische Namen sich dächte; aber daß dieß nicht Aristoteles Meinung war, hat schon Hermann (zu d. St.) überzeugend dargethan.

Zu S. 274, Z. 14 v. u. Für „diktirte" ist „dichtete" zu schreiben. S. Weichert poet. Lat. reliq. S. 25 Anm.

— S. 385, Z. 17. Gegen Göthes Erklärung des Begriffs der Katharsis bei Aristoteles ist Manches schon im Literaturblatte zum Morgenblatt 1829, Nr. 62 unter der Aufschrift „Aristoteles und die neuern Dramatiker" richtig erinnert worden.

Quellenverzeichniß.

A.

C.

D.

E.

G.

H.

I.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Register.

A.

B.

C.

M.

N.

R.

S.

Druckfehler und ähnliche Errata.

Th. 1. Vorrede p. V. Z. 1 v. u. lies „Nr. 235“ statt „S. 235“
— — — — — 15 — — l. zeigt statt zeugt.
— Seite 16 Zeile 8. v. u. l. Anderen st. Andere.
— — 22 — 6. v. u. (Anm.) l. Triumph der Kunst st. Entzweck der Kunst.
— — 28. — 4. — (Anm.) l. Thedtet st. er.
— — 43 — 19. v. o. vor „bei Plato“ fehlt ein Gedankenstrich
— — 49. — 14. v. u. l. beschaffen st. geschaffen.
— — 60. — 9. — ist das Komma hinter „vielleicht“ zu tilgen.
— — 67. — 9. — l. dem Schönen st. der Tugend.
— — 120. — 5. — l. wenn aber st. indem nun aber.
— — 138. — 9. — ist „erscheinenden“ vor „Dinge“ einzuschieben.
— — 144. — 13. v. o. l. Aethers st. Aether.
— — 149. — 5. v. u. l. Interesses st. Interesse.
— — 149. — 5. (Anm.) l. *εἴσει' μοί* st. *εἴσει μοί*.
— — 156. — 14. v. o. ist „uns“ einzuschieben nach „Beziehungen“.
— — 160. — 11. v. u. ist hinter „wie“ „aber“ einzuschieben, und
— — 160. — 10. — ist „aber“ hinter „besonders zu tilgen“, und statt dessen ein „und“ vor diesem Worte einzuschieben.
— — 161. — 5. — l. Bewahrheitung st. Bewahrheitungen.
— — 164. Meine Meinung über das Phlattothrattophlattothratt des Aeschylus nach Aristophanes habe ich allerdings an dieser Stelle sehr undeutlich ausgedrückt; außerdem nehmlich, daß die Worte des Dichters selbst Citherklängen ähneln und so Text und Musik vollkommen harmonirten, mochte, so dachte ich mir die Sache, wie auch schon die Anm. S. 274 ziemlich deutlich zeigt, noch eine Art von Zwischenspiel, in dem Phlattothratt gewisser schnarrender Töne des Instruments bestehend, immer nach gewissen Abschnitten als eine Art von musikalischem Refrain hinzutreten, das als ein Uebermaß des Gepränges der Töne dem Komiker anstößig erschien. So viel als Erwiederung auf die Bemerkung des geistreichen Ulrici über diese Stelle, s. dessen Recension des ersten Theiles meiner Schrift, Berl. Jahrb. December 1836. Andere Ausstellungen dieses Recensenten sind von der Art, daß sie hier nicht mehr passend berücksichtigt werden können, weil nur ausführliche Erörterungen eine Verständigung herbeiführen könnten.
— — 182. Z. 10. v. u. ist „leider“ hinter „der Poesie“ zu streichen.
— — 183. — 3. — l. beabsichtigte st. berücksichtigte.
— — 187. — 16. v. o. ist hinter „ist“ „es“ einzuschieben.
— — 189. — 8. — ist „Und“ vor „daß“ einzusch.
— — 191. — 8 — l. hinzufügt st. zufügt.
— — 192. — 8. — (Anm.) l. Sophokles st. Aristophanes.
— — 204. — 5. — l. dunkel st. Dunkel.
— — 224 — 6. — ist ein Gedankenstrich hinter „haben“ zu setzen.
— — 224 — 21. — l. *ἀποτυχόντος* st. *ἀποτυχόντως*.
— — 225. — 8. v. u. l. *ὡς* st. *ὅς*.
— — 229 — 11. v. o. l. *μιμητὴς* st. *μιμητής*.
— — 238. — 18 — l. System der Platonischen Philosophie st. Geschichte der Philosophie.
— — 241. — 3. — l. von st. in.
— — 248. — 17. — l. anderer st. anderen.
— — 263. — 11. — l. vornweg st. vorneweg.
— — 265. — 9. — l. von Darius, ihm dem gestorbnen st. vom hingeschiednen Darius.
— — 269. — 3. v. u. l. *ἀναβάδην* st. *ἀναβάθην*.
— — 271. — 16. — l. *ἀποθανεῖν* st. *ἀποθανεῖς*.
— — 274. — 15. — l. H. Voß in den Anm. zu .... in seines Vaters Uebersetzung.
— — 276. — 14. — fehlt „in's Licht gesetzt würde“.

Th. 2 Seite Zeile.
— — 5. — 6. v. u. ist hinter „Mittel der Nachahmung“ ein Komma zu setzen.
— — 13. — 14. — ist „es“ nach „ist“ einzuschieben.
— — 33. — 12. — ist das Komma hinter „geneigt“ zu tilgen.
— — 56. — 8. — l. Statue st. Natur.
— — 58. — 3. — (Anm.) l. καθ᾽ st. κατ᾽
— — 61. — 19. v. o. l. vergleichenden st. vergleichender.
— — 66. — 4. — l. mehr st. wahr.
— — 75. — 2. — (Anm.) l. αὑτοῦ st. οὕτω.
— — 78. — 1. — l. wurde st. wurden.
— — 79. — 5. v. u. (Anm.) l. K. H. Hoffmann st. L. F. Hoffmann.
— — 81. — 12. v. o. l. Lebensaltern st. Lebensarten.
— — 82. — 9. v. u. l. in st. von.
— — 84. — 2. — l. die st. der.
— — 102. — 1. v. o. l. dem st. den.
— — 110. — 5. — (Anm.) l. aesthetica st. aestetica.
— — 118. — 5. v. u. (Text) ist „er“ nach „immer“ einzuschieben.
— — 122. — 9. — (Anm.) ist das Komma hinter „dann“ zu tilgen.
— — 130. — 15. — l. wir nun st. nun wir.
— — 131. — 13. — ist hinter „unterscheidet“ ein Punkt st. des Fragezeichens zu setzen.
— — 134. — 8. — l. andere st. anderen.
— — 139. — 17. v. o. l. den st. der.
— — 140. — 4. — ist das Wort „Seite“ zu streichen.
— — 143. — 2. v. u. l. Entsetzlichsten st. Entsetzlichen.
— — 151. — 8. — l. in den st. die in.
— — 161. — 10. — ist „nur“ nach „nicht“ einzuschieben.
— — 162. — 15. — l. die st. das.
— — 174. — 15. — l. welches st. welche.
— — 183. — 4. v. o. (Anm.) l. ἐγκλίνοντος st. ἐγλίνοντος.
— — 185. — 15. — (Anm.) ist „sich“ nach „sie“ einzuschieben.
— — 187. — 1. — l. die Lehre st. der Lehre.
— — 190. — 3. — (Anm.) ist hinter „Grundstoff“ ein Komma zu setzen.
— — 191. — 1. — (Text) l. ihn st. sich.
— — 191. — 4. — (Anm.) l. δι᾽ αὑτό st. δι᾽ αὐτό.
— — 193. — 7. — l. um. st. nur.
— — 194. — 6. v. u. (Anm.) l. ἁπλῇ st. ἁπλᾶ.
— — 200. — 4. v. o. ist das Komma nach „wie“ zu streichen.
— — 200. — 11. v. o. l. dann st. denn.
— — 203. — 4. — l. annimmt st. aufnimmt.
— — 203. — 11. — l. seine st. seiner.
— — 208. — 13. v. u. ist „doch“ vor „aus“ einzuschieben.
— — 218. — 4. — l. erhoben st. erholen.
— — 230. — 4. — (Anm.) l. λόγοις st. λόγους.
— — 233. — 13. — l. hindurchringende st. hindurchdringende.
— — 241 — 10. — l. nun st. nur.
— — 255. — 8. — ist ein Komma nach „dagegen“ zu setzen.
— — 263. — 10. v. o. l. Verweichlichung st. Verweichligung.
— — 271. — 2. — (Anm.) ist „des“ vor „Horazens“ zu streichen.
— — 273. — 4. — l. Physionomie st. Physiognomie.
— — 278. — 11. — l. Satire st. Satyre.
— — 279. — 14. — l. Dichten st. Dichter.
— — 282. — 8. v. u. l. cyklischer st. cyklischen.
Zu verweisen war übrigens hier auf die wichtigen Forschungen Welckers, „der epische Cyklus“, vornehmlich S. 113 u. f., wodurch die gewöhnliche Erklärung des scriptor cyclicus sehr erschüttert wird.
— — 286. — 5 — l. auch st. doch.
— — 287 — 18. — l. Uebereinstimmung st. Uebereinkunft.
— — 288 — 11. — l. am Zweckmäßigsten das Schöne st. das am Zweckmäßigsten Schöne.
— — 341. — 7. v. o. l. Ferne st. Ferm.
— — 346. — 11. — l. Nachahmern st. Nachahmen.

Th. 2. Seite Zeile
— — 351. — 12. v. o. l. Hörbare st. Sichtbare.
— — 351. — 18. — ist hinter „man“ „etwa“ einzuschieben, dagegen.
— — 351. — 19. — das „etwa“ hinter „nicht“ zu streichen.
— — 357. — 1. v. u. ist hinter „darum“ „gedenkt“ einzuschieben.
— — 363. — 12. v. u. l. den st. die.
— — 368. — 6. v. o. ist „Leben“ zu streichen.
— — 378. — 2. v. u. l. nur st. und.
— — 379. — 5. ist „es“ zu streichen.
— — 390. — 2. v. o. ist „ein“ vor „ἦθος“ einzuschieben.
— — 392. — 24. — ist „seinen Grund hat“ hinter „habe“ einzuschieb.
— — 407. — 7. v. u. ist vor „in“ „hier“ einzuschieben.
— — 420. — 5 u. 6. v. o. statt „Grundverfahren“ l. „Verfahren“.
— — 420. — 12. v. o. statt „wenn“ l. „wovon“
— — 424. — 13. v. o. ist „der“ vor „That“ einzuschieben.





